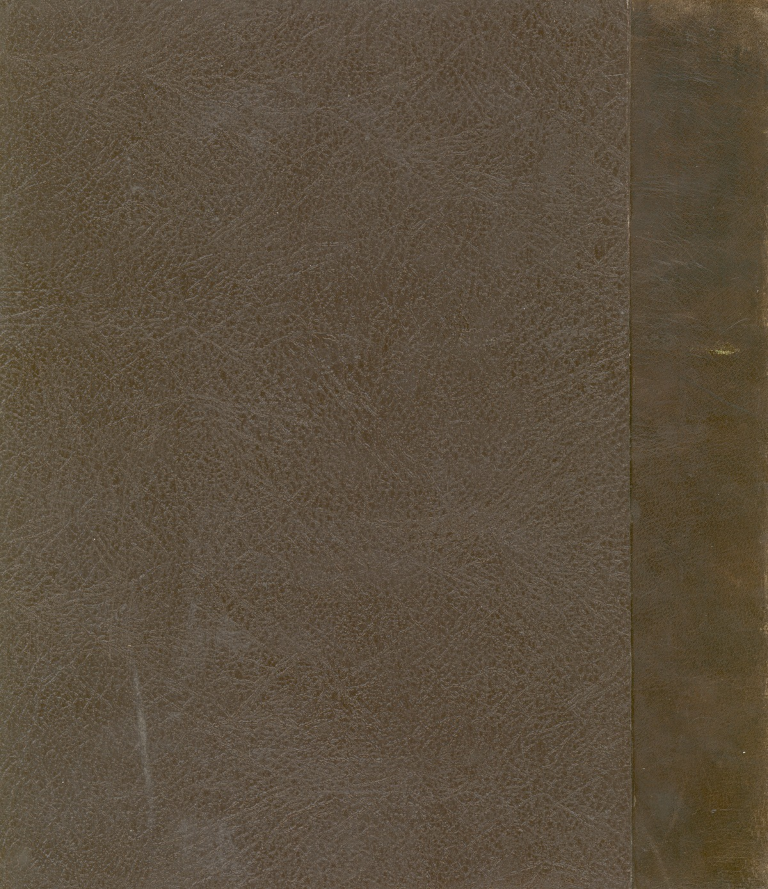
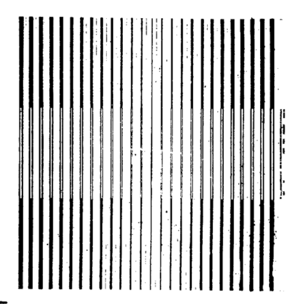





إبداع
العدد السابع ● يوليو ١٩٩٦
البنات يكتبن أجسادهن
في خمس عشرة قصة قصيرة
محمد علي شمس الدين (قصيدة)
الحداثة وما بعد الحداثة (مقال)
محمد علي الكردي
أحمد مرسي في معرضه الجديد

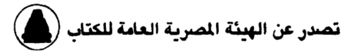




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ،
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٣ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الرابعة عشرة ● يوليو ١٩٩٦م ● صفر ١٤١٧هـ

هـذا العـدد

أحمد عبد المعطى حجازى

الجسد يكتب نفسه!



إذا كانت الكتابة فعلا من أفعال التحرر، فكتابة المرأة تحرر مضاعف.

الكتابة تحرر، لأن الكتابة وعى، وممارسة للوعى، ومساءلة له، وإفصاح عنه، وإقامة كل علاقة بين الإنسان والإنسان على أساسه.

والوعى معناه كشف المجهول، وإدراك النظام، وتمثل القيمة، واكتساب القدرة على الرفض والقبول. فالوعى خروج من الإذعان والتبعية والتقليد إلى الفهم والتعقل والاقتناع. الوعى إذن هو شرط الحرية.

ولأن القهر الذى تتخبط المرأة فى أغلاله وترزح تحت أثقاله قهر مضاعف، فالحرية التى تنالها لابد أن تكون حرية مضاعفة.

والكتابة ليست معرفة محايدة. ليست مجرد وعى سلبى، بل هى وعى إيجابى، ومعرفة فاعلة منفعلة. الكتابة وعى خالق. والكلمة هى النَّفَسُ أو الروح الذى نهضت به الخليقة. فكتابة المرأة طقس تتحرر به من قيودها الداخلية والخارجية المرئية واللامرئية. كتابة المرأة خروج من ليل مظلم طويل إلى صباح كأنه أول صباح خرجت فيه المادة من عمائها السديمى إلى كينونتها الحية الواعية.

من هنا اجتهدت ثقافة العصور الماضية التى قامت على القهر والتمييز، فى إنكار قدرة المرأة على التعقل والإبداع، لأن المرأة فى نظر هذه الثقافة جسد فقط، جسد بلا عقل، أو بعقل ناقص.

حين كان الرجل البدائى يقارن بين جسده وجسد المرأة كان يرى أن جسد المرأة زائد عن جسده، وهو بهذه الزيادة ضعيف مثير. وكان يرى أن جسده ناقص عن جسد المرأة، وهو بهذا النقصان قوى قادر متسلط. النقص فى جسد الرجل طاقة وعقل، والزيادة فى جسد المرأة مادة وإثارة.

المرأة امرأة لا بفضل ما تتمتع به، بل بفضل ما تفتقر إليه. إنها امرأة، لأنها ذات عقل ناقص. فإذا كانت جسدًا زائدًا، فالزيادة فى جسدها زيادة سلبية زيادة تكتفى بوجود أخرس يلجأ للصمت، ويبالغ فى التستر، أو يجعل هذا التستر فى بعض الأحيان طريقه للتفلت، ويجعل صمته شكلا من أشكال الإغراء والإعلان.

للجسد فى ثقافة العصور الماضية أن يغرى الرجل ويجتذبه ويستدعيه، بشرط أن يظل مادة صامتة تهمس وتوسوس. يمكن للجسد مع شىء من التغاضى أن يتشكل ويتلون، وأن يكون صورة أو تمثالا. بل له أن يتعرى ويستعرض جماله ورشاقته وقدرته على التمثيل والايماء، لكن من المحظور أن يصبح الجسد كلامًا أو كتابة.



معظم ما عرفته الآداب الرفيعة من قصائد وسير حول الحب والمحبين، يحتقر الجسد، ويتجاهل ذكاءه، ويترجم جماله الحى إلى استعارات وتجريدات من المشاعر والعواطف والأفكار. والجسد فى معظم الأحيان موضوع يتحدث عنه العمل الأدبى ولا يسمح له بالحديث هو عن نفسه. فالرجل يتحدث عن مغامراته مع جسد المرأة، ويوجه حديثه إلى رجال آخرين.

المرأة فى هذه المغامرات غير موجودة على الإطلاق، فليست هى التى تتكلم، وليست هى التى يوجه الرجل إليها الخطاب، وليست هى التى يتكلم عنها المتكلم، لأنه إنما يتكلم عن جسدها، لا عنها هى. معنى هذا أن المرأة لا يعود إليها أى ضمير، لا ضمير المتكلم، ولا ضمير المخاطب، ولا ضمير الغائب.

أما الأعمال النادرة التى تحدّت هذا القانون وخرجت عليه، فقد أولت لتكتسب من المعانى ما يستر معناها المباشر، كما نرى فى نشيد الانشاد الذى تحول من شعر إلى دين، أو أنها - اقصد هذه الأعمال المتحدية - ظلت منبوذة كما حدث مع «ألف ليلة وليلة».

بل إن منع الجسد من الكلام مبدأ أخلاقى (بالمعنى الشائع للأخلاق) متبع فى التجربة الحية وفى الكتابة. فمن الشرف، خصوصًا بالنسبة للمرأة، الا تفصح عن حاجاتها الجسدية، أو عن شعورها باللذة حتى مع زوجها.

جسد المرأة أرض مهجورة عطشى تنتظر الحرث والبذر والرى. والرجل هو الحارث الباذر الساقى.

جسد المرأة صفحة بيضاء. والرجل وحده هو الذى يقول ويملى، ويكتب ويسطر.

فإذا كانت المرأة قد تحدت كل هذه القوانين، وحطمت كل هذه الأغلال، فنحن أمام ثورة حقيقية، ثورة لا تحرر فيها المرأة جسدها وحدها من هذا القهر الوحشى، بل تحرر فيها جسد الرجل أيضًا، تحرر الجسد بمعناه المطلق، فليس الإنسان، رجلا كان أو امرأة، إلا هذا الجسد الحى، هذا الجسد المقموع.

لم يكن الرجل فى قهره لجسد المرأة ينصف جسده هو أو يعامله باحترام، بل كان يقهر جسد المرأة وجسده معًا، لأنه حتى وهو يعاشر المرأة لا يراها كفؤا له، فهى المادة وهو الروح، هو العقل وهى الجسد. وكما أن جسد المرأة موضوع لمتعته، فجسده هو مجرد أداة أو وسيط تنقل من خلاله المتعة إلى السيد الوقور!

لهذا أقول إن المرأة وهى تكتب جسدها، تكتب جسد الرجل أيضًا. وهناك فرق كبير أن تكتب المرأة جسدهاوأن تكتب المرأة عن جسدها. كتابة المرأة عن جسدها معناها إلى المرأة طرف وجسدها طرف آخر، وبينهما حائل يتمثل فى الأفكار والتصورات الموروثة التى تجعل المرأة عدوًا لجسدها ولنفسها.

أما كتابة الجسد فهى الكتابة التى يصبح فيهاالموضوع هو الشكل، والكاتب هو المكتوب.

المرأة تكتب جسدها معناها انها تكتب نفسها، بعد أن استرد كيانها وحدته، ولم يعد هناك فاصل يفصل بين الكاتبة والموضوع.

ومن المؤكد أن كتابة من هذا النوع لا تتاح لكل امرأة، وإنما تتاح لامرأة بالذات، هى المرأة الموهوبة المبدعة التى تستطيع أن تمسك بالقلم لتكتب، فتسقط عن خيالها وذاكرتها كل ميراثها العبودى، وتكتب كأن جسدها هو ذاته الذى يفكر بنفسه ويكتب بنفسه.

لحظة شبيهة بلحظة التنويم. والفرق أن الكاتبة تقوم فيها بالدورين معًا، المنوم والنائم، بالإضافة إلى آلة التسجيل. عملية معقدة يحاول البعض أن يفتعلها افتعالا فيفشل بالضرورة،

لأن الهذيان له منطقه. وبالتالى فهناك هذيان صادق وهذيان كاذب مفتعل.



وأنا أنصح القراء بأن يحتكموا إلى هذا المقياس، وهم يقرأون هذه المجموعة من قصص البنات المنشورة فى هذا العدد. منطق الهذيان، أو التداعى الحر، مستخدم بكثرة فى هذه القصص، وذلك لأن الكاتبة الأنثى فى حاجة إلى إسقاط الرقيب، وهو العقل أو الأيديولجيا التى تقف بينها وبين جسدها.



لماذا البنات بالذات؟ وهل يشترط فى كتابة الجسد أن يكون الكاتب امرأة، وأن يكون الجسد المكتوب جسد أنثى؟

نحن لسنا ممن يعتقدون أن الفروق البيولوجية بين الرجل والمرأة تنتج بالضرورة فروقًا عقلية. بل نحن نسحر من هذه الفكرة ونعدها خرافة من خرافات العصور الماضية.

ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نتجاهل حقيقة ملموسة فى حياتنا جميعًا، وهى أننا عرفنا فن القصة لأول مرة عن طريق أمهاتنا وجداتنا.

إذا كان الشعر قد نما وازدهر عى ألسنة العشاق والرعاة والمحاربين والكهنة من الرجال. فقد ظهرت القصة ونمت فى المهود الدافئة على ألسنة الجدات والأمهات.

فن الشعر فن فروسى نبيل، أما فن القصة فهو فن شعبى، فن الجماعات المضطهدة من الرقيق والنساء.

لهذا كانت شهرزاد هى الراوية فى «ألف ليلة وليلة» وكانت حكاياتها ولياليها هى الفن الذى التفت حوله جماهير الشعب قرونًا عديدة.

ليست موهبة المرأة القصصية عائدة إلى تكوينها البيولوجى، بل هى عائدة إلى الظروف والأوضاع الاجتماعية التى عاشت فى ظلها. القصة هى فن الكائن المقهور فى سعيه للخروج من القهر والوصول إلى الحرية.

لهذا أعجب حين أقرأ قصة أو رواية لا مرأة تقلد فيها كتابة الروائيين الرجال. إن هذه الكاتبة لا تهدر موهبتها الحقيقية فقط، بل هى تشهد أيضًا ضد جنسها، تشهد ضد نفسها. وقد حاولنا أن نستبعد هذا الصنف من هذا العدد.

محمد على شمس الدين



مثلما يخنقُ زريابَ الوتَرْ

(١) كان لابُدَّ من النار الجميلةْ .

(٢) أشعل الجَدُّ وجاقَ النار

واستلقى على أيامِهِ

وهو يروى سيرةَ الخَلْقِ

وسِرَّ الكائناتْ

كانَ مفتوناً بأن يلْقى على النارِ

فُتاتَ الكلماتْ

يغسلُ النز الإلهىَّ

بزيت من يديهِ

ثمَّ يُصغى للدم الجارى

بأعراقِ النباتْ
للمحاريث التى تنطحُ وجه الصَخْرِ
للبحرِ الذى ينشقُ نصفين
بسيف الكلماتْ
كان لابُدَّ من الشعرِ
لكى تبقى على الأرضِ
الحياةْ .

(٣)

حين ألقى فى الأقاليم عصاهْ
جدُنا العالى علُوّ الحورتين
لم نكن غير حصى تحت المياه
دارت الشمسُ علينا
دورتينْ .

(٤)

هكذا
أخبرَتْنا طوالعنا فى السماء
حين قالت :
سيأتى رسول إليكمْ
وآيتُه صوتُهُ
قدماهُ تقولانِ « لا »، حين يمشى
ويداهُ الدليلْ

فانهضوا
من فم النهرِ
حتّى سماء الجليل .

(٥) آه ما أجملَ أحزانَ السماءْ
فى الدمِ الأوّلِ
فوقَ الفلَواتْ
قروِيّون
ودمعٌ فى الإناءْ
وعلى السوقِ تمرُّ الساحراتْ .

(٦) أذكرُ الآنَ قليلاً من زمانى :
كانَ ينسابُ على خيطِ الهواءْ
من سواد العينِ
صفٌّ من سنونو
ونغنّى للسنونو:
أيهّا الحَبْلُ الجنوبُّى الطويلْ
هل تُرى يلمع سلك الكهرباءْ
ذاتَ يومٍ
فى شرايين القتيلْ؟ .

(٧) لم نكنْ غيرَ نَدامى مسرفينْ
نشربُ الصيفَ بأكوابِ الشتاءْ
ماؤنا مازال مقطوعًا
ولكنّ الدماءْ
لم تزلْ موصولةً عبر السنينْ.

(٨) آهِ ما أجملَ أحزانَ السماءْ.

(٩) هذه الأرض كمنديل العليلْ
بقعة زرقاءُ بين الجَبَلين
كل وردٍ يَتَغطّى باسمه
وعلى الشوك فمُ الراوى يسيلْ

(١٠) قالَ : من أىِّ المنــافى جاءنا
خوف هذا العام
من أىِّ الجهاتْ؟
تحمل الريحُ لنا أحزانها
تعْبرُ الريحُ
وتبقى الحَسَراتْ

(١١) قالَ : لابُدَّ من الشعر
لكى تبقى الحياةْ .

(١٢) هكذا
فجاةً
جاءَ من أشعل النار بين الحقول
رجل شامخ
وقامته بين نهرين تسعى
وآيتهُ رفضهُ
دائراً فى البلاد وحيداً
يقول : انظروا
ليسَ بين الحياة وعُشّاقها
غير هذا السبيلْ
أن تُعيدوا إلى الأرض أحلامها
وأن تستردّوا من الغاصبين الفصولْ .

(١٣) للمزامير على سفح الجَبَلْ
نكهةُ الثورة
والناس نيامْ
كلما مَرَّ على السطح الحَمامْ
قتلوهُ
بالقُبَلْ .

(١٤) هكذا قال جَدىَ مزاميره وارتحلْ
كأنّ جبالاً ممغنطةً جَذَبتْهُ إليها

فمضى نحوها
مثل نَسْرِ الجَبَلْ
وساقاهُ خطّانِ من كهرباءْ
هكذا
دار في دمهِ دورةً
فاكتَملْ
فافتحوا الباب
....
....
كانت بيادرُ صَفّ الهواءْ
تقول : أتى
والحقول : أتى
والبيوتُ التي انخَفَضَتْ تحت معطفِ أحزانها
تقول مهللةً : قد أتى
القرويّون في ساحةٍ للخميس
يقيمون أعراسهم
وينتدبون لهم سيّداً للكلامِ
فمَنْ سيّدٌ
غير هذا الفتى ؟.

(١٥)

أنزلوا هودجَهُ وانتظروا
قمر الوقتِ

وبدر المنشدينْ

جاءَ

لم ينزلْ

ولم ينتبهوا

أنّ مامرٌ على أيامهم

طائر الوقت

وسرداب الحنين

(١٦) رفعوا هودجَهُ

وارتحلوا

مثلما يخنقُ زريابَ الوَتَرْ .

(١٧) آهِ ما أجملَ أحزان السماءْ

(١٨) سلام على روحه فى الزمانْ

سلام على روحِهِ فى المكانْ

سلام على طائر من دموعِ الدخانْ

ها أنا الآنَ المحُهُ

فوق أغصانِهِ

تستفيق به رعشة الضوءِ

أو لوعة السنديانْ

يلفُّ على نوله قولهُ

فترشحُ من يدِهِ حكمتانْ :

أنّ ما تبصر العين فى ظلمة الغيب، أبهى،

وأنّ الذى قاله الصمتُ

أجمل مما يقول اللسانْ .

(١٩)

أيها الجدُّ الخرافُّى النبيلْ

أيها الطفلُ

الذى ليسَ يُسَمَّى

كم ترى أعطيت للثورة إسما

ثمَّ ضاعَتْ ساعة الصفرِ .

وضاعَ الفقراءْ

أنبياء

أنبياء ... ومرابون معًا فى الأرضِ

حفَّارو قبور، ورفاتْ

وملوك وحفاةْ

حفرة واحدة تضحك من أضدادها الآن علينا

حفرة واحدة

هذى الحياةْ

(٢٠)

.. وأنتَ الذى كنتَ أغريتَ بالملوكِ
وأغريتَ هذا الصبىَّ بأضداده
وأغريتنا بالذى نصفُهُ حتفُهُ
والبقايا كلامْ
لأنك أبهى من الموتِ
تضحكُ منهُ
وتضحك للبأسِ
حتى ينامْ
وتضحك عند التقاء الندامى
وتضحك عند احتدام الخِصامْ
وتضحك فى حضرةِ المصطفين إلى اللّه
كأسًا
مشعشعةً
من
كسور الظلامْ .

الحداثة وما بعد الحداثة فى الفكر الغربى

محمد على الكردى

ليس من شك فى أن التطرق إلى موضوع الحداثة، وبوجه خاص إلى موضوع ما بعد الحداثة، عملية بالغة التعقيد، خاصة وأن المفاهيم المثارة والتواريخ المقترحة للبدايات والنهايات تتضارب وتتناقض.

وأعتقد أن أفضل الطرق لطرح مثل هذه الموضوعات هو محاولة مقاربتها فى إطار مجموعة من التساؤلات والاجتهادات التى تقبل الشك واختلاف الرؤى والتصورات طالما أنه ليس هناك ثوابت أو حقائق يقينية يُعتد بها فى هذا المجال. ولعل ذلك يذكرنا بمقولة «**نيتشه**» التى تؤكد لنا أن كل حكم علي الأشياء هو فى حد ذاته نوع من «التفسير الجاهز».

ولعل أول سؤال يطرح نفسه علينا، حينما يحلو لنا الإشارة إلى موضوع الحداثة: هو الحداثة مقابل ماذا؟ أهى الحداثة - واللفظ يفترض هنا تحويل حركة التحديث إلى نسق منهجى أو نزعة مذهبية واضحة وواعية - مقابل القديم أو العصور الوسطى أو مقابل الكلاسيكية؟ ونحن هنا - كما نرى - أمام مفاهيم وتصورات وثيقة الصلة بتاريخ العالم الغربى وتحقيباته الحضارية والثقافية. غير أن هذا لم يمنع ولن يمنع نقل هذه المفاهيم إلى بيئات وحضارات أخرى، وذلك لأن قضية الصراع بين القدماء والمحدثين لم تخل منها أية ثقافة فى العالم. ولعله من الطريف حقا أن تكون ثقافتنا واحدة من الثقافات العالمية التى عرفت مبكرًا هذا الضرب من الصراع والتى عالجته بطريقة راقية لولا زج قضايا «الشعوبية» به وتحويلها إلى عوامل فرقة وتنازع بين أبناء الأمة الإسلامية.

• الحداثة التاريخية

إن التاريخ الأوروبى الحديث يبدأ مع عصر النهضة، إلا أن تحديد بداية النهضة الأوروبية ليس واحدًا، فهى

قد بدأت مبكرة جدا فى المدن الإيطالية لاتصال هذه الأخيرة بالشرق وحضارته «الترفية» الهائلة؛ ويرجع أنها بدأت مع ازدهار المدن خلال القرن الثانى عشر، وبلغت أوجها فى القرن الخامس عشر. وقد يكون التاريخ الحديث قد بدأ متزامنا فى نصف القرن الخامس عشر مع اختراع الطباعة ذات الحروف المتحركة التى عُرفت باسم «التيبوغرافيا»؛ وهو ما كان له الأثر الأعظم فى نشر الكتب، أى هذه المستطيلات الورقية (Codex) التى حلت محل اللفائف (Velumen)، والتعميم التدريجى لظاهرة القراءة بسبب رخص المادة الأولية وهى الورق الذى أتى من الصين إلى أوروبا عبر العرب؛ وكان من نتائج ذلك أن اضاف بُعدُ القراءة المنظور الذهنى أو الفكرى إلى بُعْدَى الصورة والموسيقى فى الثقافة الغربية؛ وهو ما أثرى وأنضج ثقافة العين وثقافة الأذن اللتين كانت الكنيسة توفرهما للناس خلال العصور الوسطى، أى فى عصور كانت فيها عملية القراءة والكتابة حكرًا على رهبان الأديرة وصفوة المجتمع. وإذا كانت القراءة سوف تعمق الفكر وتعمل على نشر بُعدى التأمل والتبصر بين الطبقات البرجوازية الصاعدة، فإن ثقافة العين وثقافة الأذن ستزدادان عمقا وتأصلا بفضل انتشار الفن القوطى الذى يُفرد مجالاً متزايدًا فى الكنائس للزجاج المصور، كما أن ثقافة الأذن الموسيقية سوف تشكل البنية «التحتية» المناسبة لتطور الموسيقى الغربية من مرحلة الصوت الواحد (monodie) إلى مرحلة تعدد الأصوات.

وقد تتفق بداية التاريخ الحديث وسقوط القسطنطينية فى أيدى الأتراك العثمانيين (٢٩ مايو ١٤٥٣)، وما تمخض عن هذا السقوط من هروب العلماء اليونانيين إلى البلاد الأوروبية، وهو ما كان له بالغ الأثر ـ كما كان للترجمة عن السريانية للعلم والفلسفة اليونانية فى الثقافة العربية ـ فى إعادة بعث اللغة اليونانية وإعادة تحقيق ونشر النصوص اليونانية (وهى العملية التى ولدت العقلية النقدية فى الغرب) بعد أن كانت ثقافة العصور الوسطى تغلب عليها اللاتينية، ولا تعرف الفكر أو العلم اليونانى إلا عن طريق الترجمة عن اللغة العربية. وقد تكون بداية الحداثة متزامنة مع اكتشاف العالم الجديد (١٤٩٢) واكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح (١٤٩٧).

ولعل الأهم من ذلك كله هو الدفعة الجيدة والهائلة التى فجرتها النهضة الفكرية والعلمية والفنية خلال القرن السادس عشر، التى تتزامن مع أفول البحر المتوسط وصعود الأطلنطى، وهى نهضة بدأت جذورها خلال القرن الثانى عشر أو الثالث عشر على الأكثر.

وهنا يجب تصويب مقولة «ظلام العصور الوسطى» ذات البعد الأيديولوجى الصارخ، إذ هى لا تنطبق على واقع أوروبا فى الأكثر إلا خلال فترة الغزوات الجرمانية التى أعقبت سقوط الإمبراطورية الرومانية فى أواخر القرن الخامس الميلادى وانتهاء بغزوات الشعوب الشمالية فى القرن التاسع الميلادى.

وكذلك من الأهمية بمكان الإشارة إلى ظهور الدولة القومية الحديثة وما واكب هذا الظهور من تنظير سياسى يدعو إلى دعم قوة الحاكم وتحقيق سيطرته الكاملة على جميع الفئات الاجتماعية (كتاب «الأمير **لماكيافيللى** ١٥١٣، و«لفياتان» **لهوبز** ١٦٥١) نظرًا للإيمان بالطبيعة الشريرة التى جُبل عليها الأفراد، أو سعيًا لتحقيق التوازن الاجتماعى عن طريق فصل السلطات التنفيذية والتشريعية والعدالة («روح القوانين» **لمونتسكيو**

١٧٤٨) أو رغبة فى تحقيق الإرادة العامة للأمة («العقد الاجتماعى» **لروسو** ١٧٦٢) من منطلق جمهورى، وأخيرًا سعياً نحو تحقيق الديموقراطية على الطريقة الأمريكية كما دعا إلى ذلك «**توكفيل**» فى كتاباته السياسية وأهمها «عن الديمقراطية فى أمريكا» (١٨٣٥ - ١٨٤٠).

ولقد كان لظهور الدولة القومية الحديثة أهمية قصوى فى وضع حد لهيمنة المنظور الدينى الذى كانت تقوم عليه البنية السياسية والأيديولوجية للنظام الإقطاعى المهيمن خلال العصور الوسطى، وفى تحويل الدين من وظيفته الأخروية البحتة إلى دين اجتماعى يعمل على تطوير الخدمات الاجتماعية وحل المشاكل الاقتصادية العامة كالفقر والبطالة والتسول، الأمر الذى وضع حدًا لعمليات الجدال الدينى والصراع الطائفى الذى اختفى من أوروبا الغربية خلال القرن الثامن عشر، وفى هولندا قبل ذلك. ولعل انحسار الوظيفة اللاهوتية للدين يشكل ظاهرة مواكبة لتغير البنية السكانية والظروف الصحية التى عرفتها البلاد الغربية خلال القرن الثامن عشر إذ أخذت تنحسر ظاهرة الموت الفاجع التى كانت بجانب حصدها للأرواح تهيمن على عقلية الشعوب القديمة بسبب تخلف النظم الاقتصادية التى كانت تقوم، فى معظمها، على نظم زراعية بدائية تتعرض، بصفة شبه دورية، لأزمات طاحنة ومجاعات رهيبة مرتبطة بتقلبات المناخ وسوء وسائل تخزين الغلال، ومرتبطة كذلك بهيمنة الأوبئة القديمة وعلى رأسها الطاعون الذى كان يبطش بالشعوب بطشا مروعا عند ظهور المجاعات واندلاع الحروب الداخلية التى لم تكد تكف لحظة خلال عصور الإقطاع - والتى لم تكن الحروب الصليبية التى روّج لها فى البداية البابا «**أوربان الثانى**» إلا تحويلا لها نحو الشرق ونحو أراضى فلسطين - وبعصر الصراع الدينى الرهيب بين الكاثوليكية والبروتستانتية، نعنى به القرن السادس عشر، أى القرن نفسه الذى بدأت تنتشر فيه بذور النهضة والموسيقى والمسرح وفنون العيش والترف المادى. نقول إن انحسار ظاهرة الموت خلال القرن الثامن عشر وما كان مرتبطا بهذه الظاهرة من عقلية غيبية نظرًا لإحساس الإنسان بانعدام سيطرته على الطبيعة يتزامن مع تحسن ملحوظ فى وسائل المعية ومع ميل ملحوظ إلى تحكيم العقل، وهو الأمر الذى يظهر أول ما يظهر فى انحسار قضايا السحر، ومن خلال عمليات تقنين الحياة وضبط النسل الذى كان قد تم فعلاً فى بعض البلدان الأوروبية فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، وذلك قبل أن يطرح الأب «**روبرت مالطس**» قضية العلاقة بين السكان والغذاء فى كتابه: «مبحث فى مبدأ السكان» (١٧٩٨)، وقبل أن يكتشف «**جينر**» فكرة التطعيم ضد الجدرى فى الوقت نفسه تقريبا.

وليس من شك فى أن قيام الدولة الحديثة، بما يقتضيه من تدعيم لوسائل الضبط وعقلنة للنظام الإدارى وربط السياسة بشئون الحياة والمصالح العامة وعلاقات القوة وتوازناتها بين الدول، هو أحد الوسائل الأساسية التى أدت إلى انبثاق العقلية الحديثة التى ترتكز أساسا على مبدأ **العقلانية**، وهى العقلية العملية الضرورية التى تتطابق مع الظروف التاريخية الموضوعية التى تبرز إلى الوعى الجمعى مع نهايات العصور الوسطى والانحسار التدريجى لظاهرة الإقطاع وهيمنة الاقتصاد الزراعى، وبالتالى تتلاءم مع بزوغ الرأسمالية التجارية بوصفها نظامًا اقتصاديا عالميا جديدا، ومع صعود الطبقات البرجوازية التى أثرت ثراءً عظيمًا عن طريق التجارة والهيمنة المتعاظمة على مصادر الثروة والموارد

الأساسية ليس فحسب في العالم القديم، وإنما كذلك في العالم الجديد الذي سيحقق بما يضمه من ثروات معدنية نفيسة فرصة انطلاق هائلة لأوروبا.

الحداثة في الفن والفلسفة والأدب

لاجرم، من ثم، أن يؤدي اجتماع كل هذه الأسباب المادية إلى تشكيل رؤية جديدة للعالم والإنسان، وإلى إنتاج عقلية مواكبة لهذه التغيرات الحاسمة التي ستنقل ليس أوروبا فحسب وإنما العالم بأسره من مرحلة الحضارات الزراعية الراكدة، التي لا تعرف من أشكال التاريخ إلا دورة الازدهار والانحدار في متتالية لا تنتهي، إلى مرحلة الرأسمالية التجارية العالمية؛ ثم، بفضل التراكم المعرفي العملي والتجريبي، إلى مرحلة التصنيع فالتكنولوجيا، وأخيرا إلى مرحلة المعلوماتية وآليات إنتاج الفكر نفسه باعتباره طاقة كشفية وابتكارية جديدة.

إن أول مظهر من مظاهر الحداثة يبرز في تشكيل الإنسان لرؤية جديدة تحدد علاقته بالوجود بوصفها علاقة خلق وابتكار وهيمنة على المقادير وسيطرة متزايدة على الطبيعة والعالم، وهي لذلك تعتمد، في منظور النهضة الإيطالية، على مبدأ **القوة أو الفتوة** (Virtu)، وهي الفضيلة الجديدة للإنسان الذي يُصبح مركزًا للحياة وهدفا وغاية لها في الوقت نفسه، وهي نفس الفضيلة التي تدفع العقلية الدينية الجديدة التي غذتها الرؤية البروتستانتية - كما يذهب **ماكس فيبر** - إلى إيجاد علاقة توافق دلالي أو رمزي بين عملية الإثراء وبين رضى الرب، أي بين العمل الخلاق المنتج وبين اختيار الرب لأصفيائه من عباده الصالحين.

وأول ما تنعكس عليه هذه الرؤية هو مجال الفن حيث يتم اكتشاف قانون الأبعاد الذي يُمجد المكان ويجسمه ويضفي عليه بهجة الوجود بعد أن كان فن العصور الوسطى قد جرده من واقعيته وحوله إلى مجرد رمز باهت لعالم غير مرئي؛ وحيث يتضافر علم التشريح وعلم الرياضيات مع موهبة الفنان في إبراز جماليات الجسم البشري وتأكيد قوته العضلية وانسياب خطوطه وتناسق أعضائه. وتبرز هذه الرؤية في أروع صورها البطولية عبر أسطورة «**بروميثيوس**» الذي يُنسب إليه اختطاف النار من السماء على الرغم من إرادة «زيوس» كبير آلهة الأولمب اليوناني، والذي أسس، بفضل هذا الاختطاف وبالرغم مما تعرض له من عذاب انتزاع كبده، الحضارة أو المعرفة البشرية لما تمثله النار من أهمية في نقل الإنسان من مرحلة الطبيعة البهيمية إلى الثقافة، ولما تشكله صورة النور من وظيفة رمزية بالغة الدلالة على العلم والمعرفة. وهي نفس الأسطورة التي يربطها عالم الأنثربولوجيا الشهير «**كلود - ليفي شتروس**» بمفهوم «النيء والمطبوخ»، ولكن من خلال الأساطير الهندية - الأمريكية هذه المرة، وهو الأمر الذي يدل على وجود بنية أساسية في التركيبة الفيزيو - سيكولوجية للعقل البشري وإن اختلفت صورها وأشكالها من حضارة أو ثقافة إلى أخرى. كما تتطابق هذه الأسطورة «البروميثية» مع مفهوم «التحدي» الذي يجعل منه «**توينبي**» القيمة المركزية للحضارة الغربية مقارنة بغيرها من حضارات العالم.

مهما يكن من أمر، فإن مبدأ العقلانية يظل، مع ذلك كله، هو الأساس الأنطولوجي الذي تقوم عليه ظاهرة الحداثة في مجال الفكر الفلسفي. ومن المتفق عليه أن «**ديكارت**» (١٥٩٦ - ١٦٥٠) هو مؤسس المنهج العقلاني الحديث؛ وذلك بقدر ما طرح لأول مرة إشكالية العقل نفسه بوصفه أداة صالحة لتحصيل المعرفة، وهذا ما قاده إلى تأسيس مبدأ اليقين العقلي بعد تجاوزه لفكرة

الشك المنهجي نظراً لتعارض هذا الشك مع إمكانية الفكر نفسه، وسع الضمان الذي يوفره الخالق نفسه لقيام العقل بإنجاز وظائفه على الوجه الأكمل. غير أن حداثة العقل الديكارتي تظل، مع ذلك، موضع تساؤل، وذلك بقدر ما نرى هذا العقل مازال غائراً في أعماق الأنطولوجيا القديمة التي يفترض أنه يشكل تجاوزا لها. ففي حقيقة الأمر، إن هذا العقل، الذي يتفتق ليس على يدي «ديكارت» فحسب، وإنما على يد «ليبنتز» و«سبينوزا» أيضا، هو عقل مستقل عن الطبيعة حتى وإن بدا لنا متساوقا معها عند فيلسوف الحلول الأخير، إذ إنه يكاد يستمد كل خصائصه التأسيسية لمبدأ الحقيقة من جوانيته نفسها، وذلك بالرغم من إفادته من كشف «جاليليو» للغة العلمية الجديدة للطبيعة، ألا وهي لغة الرياضيات. إننا نشهد، في واقع الأمر، مع هؤلاء الفلاسفة والعلماء العظام تجاوزا إيجابيا هائلا للمذهب الأرسطي الذي كان مسيطرا بمنهجه الكيفي العقيم ومنطقه الصوري على الفكر الإنساني حول البحر المتوسط وفي العالم الغربي بعد ذلك حتى نهايات العصور الوسطى، والذي استطاع «فرنسيس بيكون» (١٥٦١ - ١٦٢٦) أن يزعزع أركانه بفضل ابتكاره للمنهج التجريبي الذي إن كان قد أفلت منه شيء فهو إغفاله للجانب الكمي أو القياس الرياضي الذي يُعد أساس كل فعالية عملية حديثة، والذي يعود الفضل الأول في تأكيده إلى «جاليليو» (١٥٦٤ - ١٦٤٢)، مؤسس العلم الحديث، كما أكد ذلك بحق «هوسرل» في كتابه عن «أزمة العلوم الأوربية والظاهراتية القبلية» (١٩٥٤).

ماذا نقصد بتحفظنا على «العقلانية» التي استحدثها «ديكارت»؟ إننا نريد، في واقع الأمر، أن نؤكد أن هذه العقلانية، وإن اتخذت من المنهج الكمي أساسا لها في إدراكها للوجود وتحقيق المعرفة اليقينية أو الموسومة بذلك، تظل عقلانية انطولوجية تربط بين الرياضيات و«جوهر» الوجود: وهو ما يجعلها، من ثم، تعطي الأولوية لمبادئ العقل القبلية على ضرورات الملاحظة والتجربة. ومن الواضح أن هذه الأولوية المنهجية هي التي تدفع «ديكارت» إلى رفض مبدأ الفراغ الذي أثبته كل من «باسكال» و«توريشللي» بدعوى أن الطبيعة تكره الفراغ (ربما تشكل هذه الفكرة جزءًا من «الميثولوجيا البيضاء» التي اكتشفها «جان - لوك ماريون» في فكر «ديكارت»)، وفي الأغلب لأنه إذا كان جوهر المادة هو الامتداد، وهي فكرة لا تتعارض مع هندسة «ديكارت»، فإن الكون يجب أن يكون متصلا على مستوى المادة من جهة، وعلى مستوى الفكر من جهة أخرى. وفكرة الاتصال هذه ما هي إلا صورة مطورة من مبدأ القياس (analogie) الذي كان يسمح لرجال اللاهوت في العصور الوسطى بالربط بين المحدود واللامحدود، بين المحسوس والمعقول، وهو نفس المبدأ الذي كان على «ديكارت» تجاوزه ليؤسس عقلانية جديدة فعلية.

إذن بالرغم من النقلة الهامة التي تتم هنا في صورة أول ثورة علمية تشهدها العصور الحديثة، تظل هذه العقلانية، ليس فحسب مع «ديكارت»، وإنما أيضا مع هذا المفكر الرياضي الفذ «ليبنتز» (leibniz)الذي يعد مذهبه في «المونادولوجيا» (monadologie) وطريقته الصورية في البرهنة الفلسفية والرياضية مثالاً بالغ الدلالة على تداخل العلوم في شكل نسق كلي مركب أو بالأحرى، متاهة متعددة المداخل، غارقة في الميتافيزيقا، وهو الأمر الذي ستقوم الحركة العلمية، ربما ابتداءً من «نيوتن» بتجاوزه عن طريق الفصل بين منهج العلم ومنهج الفلسفة، وذلك بقدر ما يتجه العلم إلى وصف وتحليل

وصياغة العلاقات الخارجية، أو التي يمكن صياغتها رياضيا، للظواهر؛ وبقدر ما يتجه سؤال الفسلفة (لماذا) إلى ماهيات الأشياء أو إلى غاياتها إن كان يعنى الفيلسوف بالتنظير للأخلاق. ولعل هذا ما يوجه، ليس فحسب العلوم المادية والطبيعة خلال القرن الثامن عشر، وإنما أيضا العلوم الإنسانية الناشئة التى تحذو حذوها، نحو النموذج الحسى والإمبريقى الذى ستكون له الصدارة فى هذا القرن بفضل تألق المفكرين الإنجليز من أمثال «**جون لوك**» و«**ديفيد هيوم**» اللذين سيتأثر بهما الفكر الفرنسى تأثيرًا أيما تأثير خلال عصر التنوير سواء على مستوى كبار الكتاب مثل «**فولتير**» مُروج أفكار **نيوتن** و«**لوك**» فى فرنسا ضد «روايات» **ديكارت**، كما كان يقول، و«**ديدرو**» صاحب الموسوعة والمهتم بعلوم الطب والحياة، أو على مستوى صغار الفلاسفة على شاكلة «**كوندياك**»، و «**هلفيثيوس**» و«**لامترى**» و«**دولباخ**».

ولعل العقلانية الجديدة، التى تتألق خلال القرن الثامن عشر، **هى بداية الحداثة الفعلية ليس فحسب فى طريقة التفكير نفسها وإنما فى نمط الحياة والمعيشة والذوق العام وأسلوب التعامل مع القضايا والمشاكل** الاجتماعية والأخلاقية والسياسية. ولعل ذلك يرجع، فى المقام الأول، إلى صعود الطبقة البرجوازية - طبقة المنتجين والمثقفين - إلى مركز القوة الفعلية بعد انحسار هيمنة طبقة النبلاء، وما كان يتلاءم معها، إبان العصر الكلاسيكى، من أدب ينزع إلى التعميم ونمذجة الشخصية الأدبية وفصل الأنواع، ومن فكر اجتماعى وتشريعى محافظ ورؤية ميتافيزيقية سكونية تقوم على التجريد. إن المتأمل لواقع القرن الثامن عشر، وبوجه خاص فى فرنسا، يدرك أنه عصر التحولات الجذرية نحو الحداثة العصرية بكامل صورها؛ فنحنُ لو نظرنا إلى دور العقل نفسه لوجدناه يتحول من عقل ميتافيزيقى يقوم على انطولوجيا مثالية ثابتة إلى عقل ظاهرى عملى يقوم على الملاحظة واكتشاف العلاقات الخارجية بين الظواهر، كما يقوم على الربط بينها من منظور التأثير والفعالية والتغيير. كما أن الفن يكتسب بدوره بُعدا اجتماعيا يقربه من حياة الناس الحميمة فيتألق فن البورتريه وتصوير الحياة الأسرية، وتبرز الحساسية الجديدة الملتبسة بالرغبة فى الاستمتاع بملذات الحياة ورغد العيش («**فاتو**» - **فراجونار**» - «**بوشيه**») وتتراجع الموضوعات الدينية والتاريخية، التى كانت تحبذها الأكاديمية، أمام موضوعات الحب والبحث عن اللذة والسعادة.

أما الأدب فيبعد، بعامة، عن الموضوعات الفكرية الميتافيزيقية المجردة ليصبح أكثر التحاما بقضايا العصر ومشاكله الاجتماعية والسياسية والدينية. وهكذا تميل الكوميديا إلى تصوير العادات والمشاكل الاجتماعية بدلاً من الاهتمام بإبراز النماذج الإنسانية العامة، وتضعف التراجيديا لعدم ملاءمتها لروح العصر النقدية والمتعطشة للحياة، وتأخذ فى الانحسار أمام الدراما «البرجوازية» التى يؤسسها «**ديدرو**»، وتتألق القصة الفلسفية على أيدى «**مونتسكيو**» و«**فولتير**» و «**ديدرو**» لتجارب الفساد والظلم والاستبداد والتعصب الدينى ولتنشر روح التسامح وفكر التنوير والتقدم، وهى نفس الأفكار التى ستعمل على ترويجها «الموسوعة الفلسفية الكبرى» التى قام بإعدادها كل من «**ديدرو**» وصديقه المهندس «**دالمبير**» ، والتى تعد عاملاً هاما فى إعداد الروح النضالية وإذكاء الوعى النقدى الضروريين لتحقيق ثورة ١٧٨٩ .

بمعنى آخر، إن عملية التنوير التى حمل لواءها كتاب القرن الثامن عشر، وهم فى معظمهم ينتمون إلى الطبقات الوسطى، لم تكن مرتبطة فقط بالمباحث الفلسفية البحتة، وإنما أُتيحت لها فرصة الانتشار الواسع والسريع بين الفئات المتعلمة والريادية بفضل نيوع القصة الفلسفية والرواية الهادفة والمسرح الذى سيطرت عليه، خاصة فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية مع «**بومارشيه**»؛ وربما كانت الفئات الشعبية التى تمثل آنذاك حوالى ٩٠٪ من سكان فرنسا قبيل الثورة لا تقرأ ولا تشاهد هذه النماذج الأدبية، إلا أن عمليات استغلالها المنظم من قبل السلطة الملكية وكبار رجال الدين وطبقة النبلاء التى لم تكن منتشرة فحسب فى المدن الكبرى أو فى باريس وفرساى وإنما كذلك فى أقصى أنحاء الريف جعلتها مهيأة نفسيا وعقليا لتلقى درس التنوير التى جاءت لتكرسه الثورة الفرنسية الكبرى.

إلا أنه إذا كانت العقلانية تبرز بعامة، على مستوى الفكر الفلسفى، ابتداء من القرن السابع عشر على يدى «**ديكارت**»، فإن الحداثة الأدبية والفنية ليست متزامنة مع حركة الفكر. فبالنسبة للحركة الأدبية لا يمكن اعتبار معركة القدماء (**بوالو - راسين - بوسويه - لافونتين**) والمحدثين (**شارل بيرو - فونتنيل**...)، التى تحتدم فى أواخر القرن السابع عشر، وتنتهى بسخرية كل من «**مونتسكيو**» و«**ماريفو**» فى بداية القرن التالى، بداية حقيقية للأدب الحديث إذ إن هذه المعركة تدور حول شخص الملك «لويس الرابع عشر» ومدى قدرة كتاب عصره على مضاهاة كبار كتاب اليونانية واللاتينية (**هوميروس - جوفنال - هوراس** وغيرهم) فى تعظيمه وتمجيد عصره؛ إلا أن أهميتها الحقيقية ترجع، فى الواقع، إلى «القطيعة المعرفية» التى تحدثها حركة المحدثين فى مجال علوم الدين («**بيل**» «**وريشار سيمون**» ضد الأسقف «**بوسويه**») بتقديمها تفسيرًا حديثًا للنصوص المقدسة وفى مجال أيضا تحديث الدولة وفقا للنموذجين الإنجليزى والهولندى ضد كل القوى الإقطاعية والكنسية المحافظة، وهو ما يشكل، فى النهاية، نقلة هامة من عقلية الإصلاح الكاثوليكى المحافظ ومن روح الإحياء الإنسانى (Humanisme) إلى العقلية المستنيرة الجديدة التى تواكب صعود وازدهار الطبقات البرجوازية الوسطى. (انظر دراسة «**ميشيل ديلون**» و«**بيير مالاندان**»: الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر ١٩٩٦).

إن الحداثة الأدبية تنبثق، فى واقع الأمر، مع بدايات القرن التاسع عشر، وذلك بقدر ما كانت «خصوصية» الأدب أو استقلاليته غير مطروحة بشكل واضح ودقيق إبان القرن السابع عشر. فالأدب كان يرتبط، بعامة، قبل عصر التنوير بمفاهيم الثقافة الإنسانية العامة ذات الطابع المثالى المجرد على المستوى الصورى، وإن كان يمثل فى حد ذاته، أى فى مضمونه التاريخى - الاجتماعى، قيم المجتمع الأرستقراطى التقليدى، من ثم، كانت تسوده مفاهيم اللياقة المعقولية والتقسيم الصارم للأنواع الأدبية، بحيث كانت تنتمى الملحمة والتراجيديا إلى النوع الرفيع، وتُرد الرواية إلى عالم الخيال وما يتصل به من «شطحات» و«كذب» وابتداع؛ كما كانت الكوميديا تنسب فى جوهرها - وهو الهزل (farce) - إلى التيار الشعبى؛ وإن كانت كوميديا الشخصية سوف تتميز بعض الشىء بسبب جديتها؛ إلا أن هذه الجدية نفسها كادت تميل بها - لولا حشر بعض المشاهد الهزلية بها - إلى ضرب من الدراما أو من الميلودراما، ولعل هذا

ما يفسر لنا ظهور هذا اللون الفريد من الكوميديا الفرنسية فى بدايات القرن الثامن عشر، وهو «كوميديا الدموع»، ذلك النوع الذى سيتحول على يدى «ديدور» إلى «الدراما البرجوازية».

إن الحداثة فى مجال الإبداع الأدبى تبرز، فى الواقع، مع ظهور كتاب «مدام دى ـ ستال» عن «الأدب وعلاقته بالمؤسسات الاجتماعية» (١٨٠٠). وذلك لأنها تطرح، لأول مرة على المستوى النظرى، قضية الأدب فى خصوصيته وفى علاقته بحركة إبداع الشعوب لألوان من الإنتاج الثقافى المتميز الذى تحاول فيه أن تعبر عن هويتها الوطنية الأصلية. ولا شك أن هذا الاتجاه الجديد لم يتبلور إلا فى إطار الرومانسية الناشئة وتحت تأثير يقظة الشعوب الأوروبية المحتلة ـ وعلى رأسها الألمانية والإيطالية ـ وارتقائها إلى مرتبة الوعى القومى، وهو الأمر الذى لم يتم لها إلا فى إطار ثقافة وطنية تستمد جذورها من التاريخ القومى لكل شعب، ولا تتحقق إلا بالتمايز عن القوالب العامة والموحدة التى فرضتها ثقافة الصفوة الرسمية، منذ عصر النهضة، فى صورة ثقافة إحيائية رائدة ونموذجية، ألا وهى الثقافة اليونانية اللاتينية.

لا غرابة، من ثم، أن ترتبط الحداثة الأدبية بنشأة الوعى القومى وحركة النضال ضد الاحتلال الأجنبى وقوى الطغيان الحاكمة، وبالطبع، ضد ألوان الثقافة الصورية العامة (الكلاسيكية) التى تتخذ من عالميتها المجردة ذريعة لتناسى الواقع الفعلى للشعوب ولواقع الطبقات المطعونة ولواقع البؤس الاجتماعى والروحى الذى يرزح تحت وطأته الإنسان فى فرديته وخصوصيته الحميمة. ولا غرابة أيضا أن يلتفت الدارسون والمنظرون إلى أهمية الثقافات والآداب والفنون الأجنبية فينشأ الأدب المقارن وعلم الفولكلور والفيلولوجيا وعلم الاجتماع والنفس وتُدرك حركة التاريخ والتطور، كما تبرز روح الفردية وحركة التمرد ضد التقاليد الاجتماعية والأسرية البالية.

وإذا كانت الحداثة تقوم، فى المقام الأول، على انعتاق الإنسان من قبضة الرؤى التجريدية العامة، وعلى تحقيق ذاتيته وتضوع حريته، فإن الشعر الرومانسى، بما يجيش به من ثورة وتمرد عاتيين على كل قيد سواء فى مجال اللغة وقواعد النظم، أو فى مجال الحساسية الشعرية وتصورات الكون والحياة والوجود يفجر دروبا جديدة أقل ما توصف به أنها بالغة الحد، وذلك بقدر ما تضع حدا لطرائق التفكير والتصور والتخيل التى جعلت من الشعر ضربا من النثر المنظوم ومن الصياغات المنمقة التى يحكمها، كما يحكم النثر الفنى، منطق الوضوح والتنظيمات الإيقاعية ذات النبرة الخطابية العالية الجرس، والتى تكاد تتطابق مع حركة التنفس وانتظاماته الرتيبة.

وليس هذا معناه أن العصور السابقة قد خلت من الشعر، فأنت واجده عند «فيون» و «شكسبير» و«راسين»، إلا أنك لن تعثر عليه فى زخمه وفى قدرته الهائلة على تفجير طاقات الوجدان وفى دمجه بين معاناة الإنسان وبين تجربة الوجود قدر ما تعثر عليه فى أول تجربة شعرية عالمية فريدة كالتجربة الرومانسية، ذلك أن الرومانسية، وبصرف النظر عن جذورها الاجتماعية والتاريخية، تمثل طموح الإنسان الدفين، وأكاد أقول «الأنطولوجى»، إلى كسر طوق التنظيمات الاجتماعية الطبقية، كما تشكل ثورته العارمة ضد المسخ الذى آلت إليه عقلانية التنوير إثر تحولها إلى واقعية كئيبة على

أيدى البرجوازية المستغلة التى قبلت كل المبادئ الإنسانية، التى دعت إليها قبل ثورة ١٧٨٩، إلى علاقات مصالح ومنطق نفعى وروح عملية لا هم لها إلا تكديس الثروات والإنفاق المظهرى وتصنيف الناس إلى مالكين لهم حق التصويت فى الانتخابات وغير مالكين ليس لهم هذا الحق، بل وقصر الفضيلة على الأغنياء والرذيلة والجريمة على الفقراء والبؤساء.

بذور ما بعد الحداثة:

ولعل هذا الصدع، الذى يتم بين الإحساس الوجدانى العميق الذى يعبر عنه الشعر الرومانسى والفن الرومانسى (**ديلاكروا**) والموسيقى الرومانسيه الغنائيه (**شوبرت وشومان**)، ثم الشعر الرمزى، بل وكل ألوان الشعر (**بودلير - ملارميه - رامبو**) التى تسعى إلى اكتشاف حقيقة الوجود خلف مظاهر العالم الزائفة والتعبير عن مدى غربة الإنسان فى قلب العلاقات الاجتماعية الجديدة التى ولدها المجتمع الصناعى المتنامى وبين العقل البرجوازى العملى، الذى كان إلى وقت قريب ذا سمات إيجابية ملحوظة لما كان يمثله من فعالية مبددة للعقلية الميتافيزيقية ولقوى الجمود الفكرى والتعصب الدينى الأعمى؛ نقول لعل هذا الصدع المؤلم والمرير يشكل، فى واقع الأمر، حقيقة مزدوجة ومتناقضة، فهو جزء لا يتجزأ من عقلية الحداثة، إلا أنه، فى الوقت نفسه، نوع من الارتداد عليها ونقدها وتجاوزها؛ ومن ثم، يمكن ضمه إلى فكر ما بعد الحداثة نظرا لما يشكله من نقض لها ومن إدانة صارخة لما فجرته من آلام ومعاناة غير متوقعة.

ولعل هذا التناقض والتجاذب بين أجواء الحداثة وما بعد الحداثة هو ما نعثر عليه، بطريقة أكثر إثارة، فى حالة «الدادائية» و«والسريالية» وما يمثلانه من ثورة شاملة ضد العقل وكل القيم الاجتماعية (**بريتون - أراجون - إيلورا**)، وتارة أخرى بدعوى تحرير اللاشعور من كل عوامل الكبت والقهر التى تعوق تضوعه وتألقه فى سماء الفن والإبداع (**بريتون - أرتو - سلفادور دالى...**)، ولعل هذا الحكم نفسه يمكن إصداره فيما يخص نشأة الوجودية وحركة العبث فى الرواية (**كامو**) والمسرح المعاصرين (**يونسكو - بيكيت**)؛ وكلها تيارات انبثقت لأول مرة فى أواخر القرن التاسع عشر ولم تكد تخلو منها بقعة من البلدان الأوربية؛ فالوجودية ظهرت على يدى «**كيركجور**» الدانماركى لتعبر عن ثورة الفرد ضد طغيان الفكرة فى النسق الهيجلى الشمولى، والعبثية برزت بطريقة مأساوية وفاجعة فى روايات «**كافكا**» التشيكى، وفى الشعر الدموى الذى أراد أن يفجعنا به الشاعر الفرنسى الشاب «**لوتريامون**»، وفى مسرحية «أوبو» للكاتب الفرنسى المهرج «**جارى**» مبتدع «الباتافيزيقا» أو الحلول الوهمية للقضايا والمشاكل العامة.

والحداثة الأدبية هى ما نراه كذلك فى هذا الإحساس الذاتى الفريد بالزمن، وفى هذه العلاقة الحية التى تربط بين عمل الذاكرة الدافقة وحركة الوعى واللاوعى فى تضافرهما وتنافرهما الجدلى الذى لا يكل فى كتابات «**بروست**» و«**جويس**» و«**فرجينيا وولف**»، وليس بغريب أن تشكل خلفية هذا الإبداع الأدبى نظرية «**برجسون**» فى الزمان المتصل الذى يشبه إلى حد بعيد الرؤية الموجبة للضوء التى تعطى الانطباع - على المستوى الفنى - بسهولة الوقت وانهمار الأشياء فى حركة متهادية متراخية لا حدود لها وكأننا فى قلب عالم من اللوحات التأثيرية متأرجح بين «**مونيه**» فى كثافة ريشته

و«**مانيه**» فى سطوع رؤيته و «**رينوار**» فى عبق ولألاء خطرات نساء المدينة لديه، وهن النساء المتوهجات اللاتى لاحظ «**بروست**» أن الباريزيات جعلن يشبههن إلى حد بعيد.

وربما يعود هذا التأرجح بين جو الحداثة وما بعد الحداثة، حينما يتقدم المجتمع الصناعى الأوربى والأمريكى خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، إلى مرحلة الرفاهية الاستهلاكية التى تسود فيها حضارة البدائل الصناعية وعقلية اللعب والتفكيك والتوليف وفلسفة الاختلاف، وتنحسر فيها، فى الوقت نفسه، الرؤية التاريخية ومفاهيم العدالة الاجتماعية، كما تتفكك العلاقة بين العمل الأدبى ونفسية الفنان وبين النص ووظيفته التصويرية أو التمثيلية البحتة، وتسود ظاهرة التناص وآليات الكتابة على عملية توصيل المعانى أو تقديم رؤى إنسانية سابقة على إنتاج أو إنجاز العمل الإبداعى نفسه، وليس من شك فى أن ذلك كله الذى نقع عليه فى دراسات ما بعد الحداثة بالغ التناقض والتداخل، وأغلب الظن أن حركة ما بعد الحداثة هى نوع من خيبة الأمل الناجمة عن فشل الآمال العريضة التى كانت معلقة بإمكانيات التقدم التكنولوجى فى تحقيق مجتمع الرفاهية والرخاء لجميع الطبقات الاجتماعية؛ وهى من ثم، تعد ارتدادا واعيا عن معظم القيم التى نادى بها دعاة الرأسمالية المطلقة، لذلك نراها تبرز من خلال رؤيتين بالغتى التناقض: رؤية محافظة تحن إلى الماضى وترى فى التقدم التكنولوجى نوعا من موت الثقافة (**شبنجلر**) أو من موت الميتافيزيقا وما تحمله من قيم الصدق والأصالة (**هيدجر**)، ولعل هذين الأخيرين أبلغ من عبر عن هذه الرؤية من خلال مقولات «موت الفن» و «نهاية التاريخ» و «انحدار الغرب»؛ ورؤية ثورية تقوم على نقد الأسس الاجتماعية والأيديولوجية للمجتمع الاستهلاكى والمعلوماتى المعاصر، وخير من يمثلها «**بودريار**» و«**ليوتار**» و «**هابرماس**»، وربما أيضا «**فوكو**» على مستوى التحليل التاريخى لجذور وآليات الاستغلال التى قام عليها المجتمع الصناعى المتقدم.

إن ظاهرة ما بعد الحداثة تبدأ مع النقد الرومانسى للعقل باسم منظور القلب والكشف عن القوى الخفية التى يحجبها التطور الآلى للمجتمعات، ومع انبثاق مفهوم «الأدبية» الذى بلوره عالم اللسانيات الشهير «**ياكبسون**»، والذى يتجلى أول ما يتجلى فى كتابات «**شاتوبريان**»، و«**فلوبير**»، وعبر مفهوم «جوهر الشعر» الذى يوازى قوة خلق الكلمة، والذى يتألق فى إبداعات «**ملارميه**» و «**رامبو**» و «**فاليرى**»، وتتابع مظاهره المتنوعة فى التجارب الشعرية الحديثة التى لا تتبنى مبدأ الاتصال اللغوى بوصفه وظيفة متفق عليها للغة الشعرية. كما تبرز من خلال التيارات الفنية التى تضفى على اللوحة نوعا من الاستقلالية عن الواقع، وتضع حدا، نتيجة لذلك، لمبدأ «المحاكاة»، وهو ما يحدد للفن وظيفة جديدة، وهى - كما يقول «**بول كلى**»، «أن تجعل الواقع مرئيا لا أن تنقله»، ولعل ذلك ما يؤدى، فى النهاية، إلى خيانة المثل الأفلاطونية وإلى موت الفن الموروث فى قلب الإمكانات التكنولوجية.

أما على المستوى الفلسفى - كما أبرز ذلك «**جيانى فاتيمو**» - فيظهر فكر ما بعد الحداثة عند «**نيتشه**» من خلال دعواه إلى مبدأ «العودة الأبدية» وضرورة انبثاق صباح جديد يتم فيه وأد قيم المنفعة والمنطق التحليلى وأخلاقيات الحقد ورد الفعل التى أدت إلى الانحطاط والأفول، وعند «**هيدجر**» من خلال فكرة «التجاوز القطعى المناقضة (Verssrindung) لمبدأ «التصاعد

الجدلى» الهيجلى (Aufhebung). ومن خلال الخروج من التاريخ بإعادة استجواب الوجود والسعى فى طرقات غير مألوفة قد لا تؤدى - بالضرورة - إلى مكان بعينه، ورفض مبدأ «الأساس» (grung) والتأسيس، وهو الأمر الذى يفترض تفكيك الميتافيزيقا والانطولوجيا بدءا من «**أفلاطون**» وحتى «**هيجل**» و«**هوسرل**» (مشروع **دريدا**)، واعتبار الحياة، بعد نهاية التاريخ، حقلا لتنويع الفرص والإمكانات وليس البحث عن جديد فعلى، خاصة وأن فكرة «التقدم» التنويرية، التى كانت تقود التاريخ، لم تعد مقبولة، كما أنه لا جديد مع بلوغ التكنولوجيا مداها؛ ومن هنا تبدأ حياة الروتين والتكرار الممل فى ظل الزمان الخطى، وتتحول التصورات إلى مجالات لألعاب اللغة، الأمر الذى يضاعف من دور اللعب باعتباره وظيفة إنتاجية وإبداعية ليس فحسب فى مجال الآلات الحاسوبية والرياضيات وعلوم الاقتصاد والبرمجة وإنما كذلك فى الفن والرواية الجديدة والفلسفة ومختلف النشاط الإنسانى.

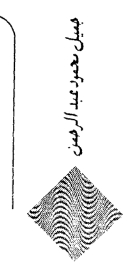
أما قطب ما بعد الحداثة الأكبر «**جان - فرنسوا ليوتار**» فإننا نراه قد عنى بداية بالتحليل الفينومينولوجى للأشكال الخطابية، ثم أخذ يعمل على كشف الاستعدادات اللاواعية للدفعات التى تحاول كل ضروب الخطاب الشمولى، ماركسيا كان أم فرويديًا، حجبها وطمسها تحت ستار عالمية اللغة والخطاب، ولعل ذلك هو ما يسمح له، على شاكلة «**دلوز**» و«**جتارى**»، باختراق عمل توترات الرغبة المبثوثة فى قلب اليات الكتابة حيث يتجاوز عالم المرئيات دائما قدرة اللغة على الإشارة والدلالة، ومن ثم، يستطيع «**ليوتار**» بفضل اكتشاف «الانجرافات» (Dérives) التى تحدثها الرغبة فى نسيج الانتظامات اللغوية ذات الصيغ والتراكيب المسبقة، أن يفك شفرة الخطاب الشمولى كنظام أو نسق جمعى يميل - بالضرورة - إلى تجاوز المتفرد والمحسوس نحو العام والمتفق عليه. كما يستطيع، كذلك أن يفك شفرة الحكايات (récits) الاستعارية الكبرى الحاملة ليس فحسب للخطاب الأيديولوجى أو الإعلامى الصريح، وإنما للخطاب العلمى نفسه.

لقد كان العلم، إلى وقت قريب، يقوم على مقولات حكائية كبرى تحدد له غاياته. فهو، فى غمرة عصر التنوير، قد تبنى مقولة التقدم وقابلية الإنسانية للارتقاء اللامحدود وإمكانية تحقيق السعادة للجميع. وهو، فى عصر الوضعية، قد اتخذ من النزعة العلمية نموذجًا للتفكير ومعيارًا لبناء مستقبل الإنسانية على أسس موضوعية خالية من الخرافات وترهات الميتافيزيقا، وإن كان سينتهى بأن يجعل من الإنسانية المجردة دينا ونبراسًا له. أما الماركسية فسوف تتخذ من العلم، فى صورة المادية التاريخية، منهجا موضوعيا لها، وإن كانت لن تخلو من طوباوية تحقيق العدالة الشاملة وإلغاء الطبقات والقضاء على الدور القمعى للدولة وتحقيق نظام إدارة الأشياء. إلا أن كل هذه الإفرازات سرعان ما سوف تبين عن وظيفتها «الأسطورية» أو دورها - كما يذهب «**ليوتار**» - كحكايات أو «ميتاحكايات» تتعلق بها الرغبات وتدعمها السلطة أكثر من تمثيلها لمعانٍ تولدها حركة المجتمع. وهذا هو العلم، فى عصر ما بعد الحداثة، يضع «مشروعيته» فى قدرته على الأداء والفاعلية والإنجاز، وكلها معايير «براجماتية»، وهو ما أدى فى إطار الرأسمالية البالغة التقدم إلى الوقوع فى تناقضات ومفارقات غريبة: إذ إن رفع الكفاءة الإنتاجية بواسطة تحديث الأجهزة لمواجهة حركة المنافسة العالمية تقابله ضرورة تقليل التكلفة، وهو ما يؤدى إلى ترشيد العمل

عن طريق تقليص العمالة الزائدة، ومن ثم إلى نشر البطالة، كما نرى حاليا فى العالم الغربى المتقدم. أضف إلى ذلك أن العلم الوضعى لا يستطيع أن يبرر نفسه بنفسه، إذ إن أية مشروعية حتى ولو قامت - وفقا لنظرية «**هابرماس**» - على تجانس المجال الاتصالى بواسطة الإجماع، لابد أن تتجاوز الخطاب العلمى بالضرورة، إما ارتداداً إلى حكايات تخطاها العصر، وإما بالإغراق عن طريق «الخطاب الهامشى» (Paralogie) فى متاهات ألاعيب اللغة. (انظر، **جان - فرانسوا ليوتار**: الوضع ما بعد الحداثى، الذى ترجمه **أحمد حسان** إلى العربية - دار شرقيات).

ولعل مبدأ ألاعيب اللغة هذه، التى تشغل بال أصحاب المنطقية الوضعية والرمزية، والتى تشغل «**ليوتار**» كثيراً، وهو المهموم بكشف مدى عمق الهوة بين اللغة والواقع (فى كتابه «**الخلاف**») وبإبراز سمك التعارضات بين النظم الإشارية والتقويمية والبرجماتية التى تحكم النسق أو البناء اللغوى والتى تجعل العلاقة بين هذا البناء وبين الواقع علاقة إشكالية هو المبدأ عينه الذى يدفع «**جان بودريا**»، القطب الثانى الفرنسى لتيار ما بعد الحداثة، إلى إبراز الأساس الرمزى الذى تقوم عليه علاقات التبادل الاجتماعى. ذلك أن «**بودريار**» فى سعيه نحو تأسيس علم اجتماع للاستهلاك يكتشف مدى الوهم الذى نقع فيه حين نربط بين الحاجة الطبيعية وبين طلب السلعة الاستهلاكية، إذ إن هذه السلعة لا تستمد قيمتها من قدرتها على إشباع الحاجة إليها وإنما من وظيفتها الرمزية داخل نسق علاقات التبادل الاجتماعى. (**جان بودريار: نحو نقد الاقتصاد السياسى للعلامة**). وسوف تكون عملية تحديد الطابع الرمزى للسلعة،ابتداءاً من دلالتها المظهرية فى المجتمع البدائى (نظام «الكولا» و«البوتلاتش») إلى وظيفتها الكامنة فى تأثيرات «الموضة» (راجع أيضا نظام الموضة **لبارت**) والتمايز الاجتماعى، وما يقوم عليه من لعبة الزيف أو الخلط المصطنع بين وظيفية السلعة وجمالياتها، بمثابة نقطة انطلاق لعديد من أبحاث الكاتب عن «الوضع الرمزى» للأشياء عبر تاريخ المجتمعات البشرية، بل وحتى فى إطار العلاقات الاجتماعية - الرمزية للموت (خير دليل على ذلك إعلانات الوفيات والنعى فى الأهرام)، وهو ما يسمح له بإقامة سميولوجيا كاملة لأنماط استهلاك الأشياء حيث تلعب السلعة دور الدال فى قلب لغة للتبادل أكثر من كونها عنصراً من عناصر منطق اجتماعى محدد. ولعل الجدير بالملاحظة أن «**بودريار**»، على شاكلة «**دلوز**» و«**ليوتار**» و«**جاتارى**»، بل و«**فوكو**» نفسه فى أعماله الأخيرة عن الجنس والسلطة، يعطى الأولوية لدور الرغبة، كحافز دينامى أو عامل قوة، على الطريقة النيتشوية، داخل نسق العلاقات الاجتماعية، فى تحديد الاقتصاد الرمزى أو اقتصاد الرغبة.

وأخيرا لعل القاسم المشترك الذى يسم حركة ما بعد الحداثة هو تمرد الإنسان المعاصر على كل الآليات التنظيمية والتكنولوجية والأيديولوجية التى ابتدعتها الحداثة منذ قيام المجتمع الصناعى والتى انتهت باغترابه داخل نسق متكامل من العلاقات الرمزية والحكائية لعل أبعدها أثراً وأكثرها تعرضا للنقد والتفكيك حاليا كانت الحركة الإنسانية والتاريخية والماركسية والفرويدية، وذلك باسم ذاتيته وضرورة مطابقته لواقعه المباشر بعد فصام دام طويلا. ولكن يا ترى ما هى حقيقة هذا الإنسان خارج إطار العلاقات الرمزية؟ وياترى ماهى «طبيعته» الفعلية خارج لغة التصورات التى يقيمها حول نفسه، والتى لاتتجاوز، فى الأغلب، لعبة الاستعارة والكناية؟



أغنية على سعف النخيلة

إلى روح الشاعر الكبير ـ محمود حسن إسماعيل

كان صوتُ النخيل الجنوبيّ

يعلن عن زهوه حين تشدو.

سِرتَ مشتعلاً بالحقيقة،

مستجليًا سرها ـ حالبا ضرعها من ثُديّ الزوابعِ

من حلك الأمسيات القواطع، رحلة وَمْضٍ ونبضٍ

من بقُياتِ بعض لبعضٍ

من سماءٍ لأرضٍ

لم يكن شدوك الحر ينبو

أوْ تكن عندما يجمح الهول تعدو

والرهان المحتم كان على فرس يتحلى بقيد الأوابدِ

يمضي شَمُوس الطباع

الرهان ارتضى شعرك المؤتلف

شعرك المختلف/ فوق متن الجواد الحرون

يتحدى رماح الهجير

وفظاظة وجه السعير

وشموخ النخيل يمد لقامتك الكبرياء

تطاول هام السحاب، وتمسك شعر الرباب،

فَيَنْحَلُّ قيدُ الضفائر فى راحتيك

وتعلو بنبر جديد الغناء، يُرجعُ أغنية الشمس

يُنضِجُ خضر السنابل، يُخصب جَدْب المشاتل

يُنضج فى الكرم أحلى عناقيده المشتهاة وتمضى

وليست بكفيك أى سلال تشيل الجنا

مثلما يفعل القاطفون

فالمغنون طافوا بكل المباخر، كُلِّ سلال المطامع

حول العروس بغير عيون

عشت منفردًا باستماع اختلاج النخيل وأنات ناى،

من الكوخ مرتعشًا رقّ من خافق ضارع النبض لله

من عابد يتهجد فى سجداتِ الدجى والنوافلِ،

منجذبًا للفنون بعشقٍ وخوفٍ.

نقلت إلى الشعر أنفاسه والتأرجح بين حبال الرجا

والوصال الى يُرتجى

يتبلل من دمعه خيُط مسبحةٍ،

تتقلب حباتها فى ارتعاش يديه

كنت وحدك تسمع هْسَهسةً للَفصون ـ أنين الشواديف

نوح السواقى، وأنفاسِ صفصافة فوق جدولها المتعطش

للواهب النيل، حين ُتصبِّر لهفته

بانتظار لوعد بموج الرضا

كنت وحدك ياشاعرى ترجمانًا، لما ليس يسمع

بالأذن، مالايرى

إمتلكت انغتاقِ الربابةِ

فى َجَلواتِ المغنى

ومواله يسقط الأغنيات المهيضه

كاشفًا كاندلاع القضا

جئت زلزلة للغناء القديم

وفاتحة للغناء المقيم

وصاعقة للبقاء المجلل بالعار

والذلة المطبقة

جئت قثيارة تتفجر فيها الأحاسيس

تبعث فى الخلق أنس الوجودِ،

وتكسر عاتى القيود

وتجلو بأسرارها المشرعات الغمام الشَرُوَد،

ومابعت يومًا غناءك للريح

حتى ولو رسمت فوق رأسك

إحداقها مشنقه

عشت رفضًا أبيًا لكل انكساراتنا

وصلاة إلى الله تنتظم الكون، تنقل للأرض

جذر انتمائك للطين، للناس البسطاء

وللشرفاء الأمل

وانتماء يقينك للزاهدين

وللرافضين انتقاء الحلل

كم هنا نسجتها المنازل للنول من جلد كُلّ الضحايا

وكُل الصبايا وكُلّ الجياع العرايا وكُلّ الهمل

أنت لم ترتخص من هواك.. الجميل، ولم تعرف المستحيل

وماخنت يومًا زهور الخميل، ولم تذبح العطر فوق شفاه الزنابق

لم تنطفئ فى اشتعال الحرائق

كنت توجهها لتُّطهر قلب الوطن

من وجيب يضلله كل يوم وثَن/ فالوجوُد حقيقة

والغناء حقيقه

والغناء الذى من حواشى اللسان يضل طريقه

والغناء المصَوُّب من قوسه الدَم ـ لا ـ لّن، يضيع

وإن أحكم الإفك غُدرًا بروقه/ ياعيون الحقيقة

(يامغنى السراب لتنشق منه)

ضفافٌ من النور تجلو طريقه)

(تُسرِّج الخيْل للوهم حتى ترد الفوارس للصهوات الصدوقه)

(قاب قوسين)

تعرف فى الشجر العنفوان

وصمت الرواجف

طيش العواصف

شجو المعازف

تكشف عن سر مكنونها

وتبارز أنكى سيوف التردى لإنسانِها

حين يمضى به خطوة للزلل

ويغيب بأحشاء ليل الهوان البطل

وأمام اندهاش الرؤى والذهول العمى

تخلع (القدس) سندسها عن جميع القباب وتلبسها

ثوب حزنٍ - بلون السواد هطل

نصف قرن وأنت تغنى

تلبس النخل أغلى فرائده،

ثم لاتلتقط تمرة منه تسند فى رمق اللحن

حين يشيخ به وتَر للتمني

تهب النيل، فوق الضفاف البعيدة كأن أغانيه، تمر تولّى،

وكأسك من مائه فارغُه وتغنى

تعصر الكرم للشاربين المنى وتولى ظمينا بغير تدنٍ

لك فى كل صرح على الأرض بيتٌ وبيت

والقصائد غربتك الأزليّة فى أى وقت

وصغارك زغُب، خماصٌ، بلا أى قوت

فطويت الأسى واكتويت، اغتربت

وقلبك مشتعل بالجوى ما اجتويت

بينما النيل منشغُل باحتساء نبيذ الغواية

بالخاطرات المرايا، بوجه الحسان الصبايا

وبالألسن الزائغات الطوايا وبالبائعات

الهوى، العاريات البغايا

(واحتوتك الكويت)

والمشيب الُعقال ُيفّتح أزهاَره المغمضات

ُيكلل راسك بالتاج

فإذا (هبُة الطوز) تحمل رمح غلُ العواصف

غِّل الرياح الرواجف

طالما كنت تلجمها بالسكات

فانبرى سهمها جامحًا بافتئات

وطوى نسرنا جانحيه وفات

والمدى لأيصِّدق أن الُعقاب الصعيدّى

أسلم أجفانه للممات..

نحن فى مهرجانك جئنا

بأشلاء أنغامنا ظامئين

اغتربنا عن اللحن وانكسر الشدو فينا،

وضجّ احتمال الحنين

القصائد ليست تبين

والطلاسم والقيم ثوبان يستعديان.. الظلام الخؤون

والنخيل يجف يميل،

يطأطئ هامته فى اصفرار المدى

وإنكسار وراء انكسار سدى..

ثم لايجد النيل بعد انتحار الغناء،

وغفلة ليلاته الغاشيات

سوى أن يقايض بالماء تعلن

شهوته للضفاف التيبُس، تْسلم،

انفاسه لانحسارِ صباه المريد

ونخيل (النخيلة)

يكُتب نعيًا جديداً

لشعر الزمان الجديد

جهاد فاضل

(كتاب) أدونيس

أول ما يفاجئ القارئ في ديوان **ادونيس** الجديد اسم الديوان، أي (الكتاب). فكأن صاحبه يقول للعرب: لكم كتابكم ولي كتاب، وكتابي لا يقل شأنًا عن أي كتاب آخر. إنه، على الأقل، كتاب الشعر العربي في هذه المرحلة. هو خلاصة العبقرية الشعرية في لغتكم التي لا أنتسب إلا إليها من بين كل انتساباتكم وإنتماءاتكم. أما انتساباتي في تاريخكم فهي، كما سترون في كتابي، إلى الخارجين عليكم والمنشقين عنكم. اقرأوا كتابي تجدوا صورتكم التاريخية فيه، كما تجدون حاضركم: أمس المكان الآن! أنتم قبائل دم وذبح وحز رؤوس وأعناق. لقد رصدتُ أنا الشاعر الذي لا يقرن بي في تاريخكم الشعري إلا المتنبي، ماضيكم وتراثكم صفحة صفحة فوجدت كل صفحة فيه ممهورة بالمفردات التالية: القتل، الذبح، القبر، الصلب، السيف، الإبادة، القحط، الرؤوس المتدلية، الموت. كل هذا رصدتُه في ديواني الجديد ووثّقتُه نثرًا وصفتُه شعرًا. إذا بحثتم أيها القبائل عن مرجع لحاضركم المملوء بالدم وكواتم الصوت واللاديموقراطية، فهذا المرجع هو ماضيكم. أمس المكان الآن: تعني أن لا جديد تحت الشمس حول خصائص شخصيتكم وطبائعكم وممارساتكم. فما يجري الآن من ارتكابات عندكم سبق لكم أن ارتكبتموها في الأمس.

ثلاثة أعمدة في كل صفحة من صفحات (الكتاب): العمود الأول خصصه **ادونيس** لما دعاه «الراوي». يروي الراوي تاريخ العرب الدموي عبر الحقب الإسلامية ليؤكد «دموية» العرب وكونها نزعة ثابتة في جبلتهم. فالسيف

هو وسيلتهم للتعامل مع خصومهم أو أعدائهم فى كل ما يتصل بشؤون الفكر والعقيدة والسياسة. والعمود الثانى من الصفحة مخصص للتعليق شعريًا على ما يرويه الراوى فى العمود الأول. أما العمود الثالث. فقد خصصه الشاعر للإسناد، أى أن ما رواه الراوى له سند فى التاريخ. **وادونيس** يعتمد بالطبع الراوى الذى يخدم غرضه وترتاح له نفسه. والراوى يركز دائما فى حديثه على نهاية الخصم الفاجعة أى القتل وبأية طريقة همجية تمّ بها. **ولادونيس** بالطبع أغراضه التى تتمثل فى كون العربى شخصية سادية غير قادرة على التحرر أو الشفاء من فطرة دموية مركوزة فيها. فهناك أيديولوجية كاملة للشاعر حول هذه النقطة يجدها القارىء موزعة على صفحات الكتاب. ولا يحتاج القارىء إلى عناء كثير ليستخلص هذه الايديولوجية. فالكتاب مباشر فى خطابه النثرى كما فى خطابه الشعرى.

نشير مثلاً إلى ما رواه الراوى فى الصفحة ٢٤٢ من الكتاب:

لو ملأت يدىّ نجومًا وانزلت عيسى بن مريم،
لم تنجُ منى.

وفى الصفحة نفسها ورد أيضًا:

لو كنت فى بطنى، لكنت شققته كى اقتلك.

الشاعر إذن يسلّط الضوء على أحداث الدم فى التاريخ العربى الإسلامى، فهذا التاريخ، ككلّ، لا يعنيه، بل هو بصريح عبارته هو، لا يخصّه. إنه تاريخ «الآخرين»، لا تاريخه هو. يقول فى الصفحة ٧٤ من كتابه:

لا أحيا
فى هذا التاريخ، ولا أتشرد فيه
إلا كى أخرج منه!

إنه يستلّ من هذا التاريخ القصص والحكايات والأحداث التى تسىء إليه، «عين» أجنبية على هذا التاريخ يصوّر نثرا وشعرًا ما يؤكد نظرية ثابتة غير متحولة عند الشاعر موجزها كون الشخصية العربية غير قابلة لأن تُعدّ أو تُصنّف شخصية إنسانية أو حضارية.

فالعربى فى الصفحة ٨٠ من كتابه هو «الإنسان الذى لا يرى أمامه كلما تقدم إلا القديم» مؤكدًا بذلك نظرية قديمة له وردت فى كتابه السابق (الثابت والمتحول) يقول فيها إن العربى يرث أو يقتبس، فالإبداع غير وارد فى تكوينه النفسى والوجدانى.

والفكرة عند العربى «قتل أو مقتل، تلكم مائدة الماضى أتراها مائدة المستقبل» ص ١٠٧. ولا شك فى أنها ستكون مائدة المستقبل طالما إنها كانت مائدة الماضى ومائدة «الآن» أو الحاضر.

والتاريخ العربى الإسلامى «تاريخٌ، الأشياءُ خرافٌ

فيه، والكلمات ذئابٌ، والظلماتُ المعنى» ص ١١٠.

وأسكنة العرب وقبائلهم أفق كالح)

نبع، طي،، كلاب،

وتنوخ، واوس ـ

أفق كالح

والرمال على كتفيه وشاح ص ١١٦.

أما ثالوث التاريخ العربي، أو الوطن العربي، فهو: «هوذا السجن والقتل والصلب، ثالوث هذا المكان:» ص ١٥٧.

والأرض العربية عمومًا *أرض ـ صوتٌ سمٌ وصدى زرنيخ والرايات رؤوسٌ مقطوعة. أرضٌ تتوكأ والظلمات لها عكاز من أين يجيء الضوء، وكيف يجيء لهذى الأرض المنقوعة بدم التاريخ؟* ص ١٥١.

والأرض العربية أيضًا «*مختبر الصوت. لا ينطق فيها إلا الموت*» ص ١٧٣.

كما هي «*قطعانُ غيوم يرعاها رعدٌ أعمى*» ص ٢٢٧

وينفجر في صفحة أخرى في قصيدة تهجو المدن العربية كما تهجو الإنسان العربي:

«*مدنٌ لم تعد*

غير اسم واثم

ولها الأبجدية ـ مرصوفةٌ

بالمقابر،

محفوفةٌ بالسيوف

أنت بهلول هذى الصحارى وشحّاذ تلك

الحروف

ضع أغانيك في قصعةٍ

وجبينك في حفرةٍ، ـ

للعبودية هذا المكان وهذا المقام

ولها هذه الخيول لها هذه الخيام». ص ٢٧٧.

ولكنه في رحاب التاريخ العربي الإسلامي لا يعرف غير الهجاء. فإذا كان الهجاء نصيب الأرض العربية والتاريخ العربي والإنسان العربي. (وكل ذلك ضمن دائرة الإسلام بالطبع) فإنه يمدح كل خارج على العرب وكل رافض لقيمهم الروحية.

في الصفحة ١٣١ يمدح شخصًا اسمه **مالك بن نويرة** يقول عنه في العمود الثالث إنه «ارتدّ عن الإسلام فقُتل. قيل كانت فيه غطرسة وخيلاء». **فاستحق هذه** القصيدة التي تمدحه كما تمدح الوثن الذي كان يعبده:

هوذا ناصيك. جبينٌ

للرفض، وجبة تتخايل فيه آفاق مروق ـ

وأرى وثنًا، ـ

كم هو حيٌ، كم هو عالٍ هذا الوثنُ

بسوى شفتيه

وبغير الأنف الصاعد نحو ذراه.

لا يفتتن.

وفى الصفحة ١٣٢ يمدح شخصًا آخر اسمه **قيس ابن الخطيم**. والأسباب الموجبة للمدح فى العمود الثالث من الصفحة هى بالحرف الواحد: **«بقى على جاهليته ولم يُسلم. أسلمت امرأته، فكان يصدّها ويعبث بها. يأتيها، وهى ساجدة، فيقلبها على رأسها»**

ولذلك استحق من **أدونيس** هذه القصيدة:

ينبغى أن تميلَ، وأن تتلفتَ: أن تبنى

الجسرَ- لا فصل بين النشيدِ

ومعراجه فى الحناجر.

والكون كالحب: حتى فى القطيعة، وصلَ

فَمِلْ وتلفّتْ

كى يكون لقلبك أن يتسرّب فى

الفائضِ الخفىّ

ينفلّتْ من جسمك القريب، ويخفق فى

جسمك القصىّ..

واستحق كل خارج على تراث العرب وقيمهم المدح والثناء. تنتابه ارتعاشة انفعالية وهو يتحدث عن «سواد العراق»، ما بين البصرة والكوفة، وما حولهما من القرى، حيث تأسست الحركة القرمطية.

لنستمع إلى قصيدة مدح القرى القرامطة فى سواد العراق ولنصحب هنا مقياسًا دقيقًا لقياس كم عدد نبضات القلب الراقص من الفرح الطاغى:

«القرى فى السوادِ نساءٌ من نخيلٍ وزرع

والبساتين تحنو عليهنّ -

ما أطيب الورد، ما أكرم الثمار

قريبًا فى السواد: جراحٌ

وأساطيرُ نار،

سواد بياض الحقول سلام الشجر

عاصفةٌ جامحٌ من بهار

فى مدى جامح من صُوَرٍ» (ص ١٥).

ومن التغزل الحار بقرى القرامطة إلى التغزل بالقرامطة أنفسهم وخصوصًا بزعيمهم **حمدان قرمط** الذى سرق مرة الحجر الأسود من مكة فى أفظع عملية استفزاز فى تاريخ الإسلام:

«قلْ - لماذا تخاف من القرمطى؟

أهو السيف؟ لكن سيف الخليفة امضى.

أهو البطش؟ لكن بطش الخليفة أدهى.

أم تخافُ من الموتِ؟ انظرْ

ها هو الموتُ حولك - فى الماء، فى

الخبز - خيرٌ وأولى

أن تخاف من الفقر. وافرح

لأبابيل حمدانَ قرمطَ فى

عصفها البهىّ». (ص ٦٩).

وتسكره أيقونة، كما تسكره مدن سابقة على فتوح العرب والمسلمين لا لشىء إلا لأنها تنتمى إلى عصور

سابقة على فتوح المسلمين يعتبرها هو - أى ادونيس - أمّ كل الحضارات وعليها وحدها ينبغى أن نؤسس. ومن هذه المدن انطاكية وبعلبك وحمص وتدمر:

«من الطريق الى تدمر والى بعلبك
وحمص
وتقرّيت يونانيا
وتقرّيت رومانيا
وتقرّيت، تفعل الابجدية فى حبرها ـ
أسكرتس ايقونة».. (ص ٢٧٤).

وتتساوى دمشق الأموية وبغداد العباسية عنده: «فلا لقاح ولا زرع. والشمر المرّ كالرمل، والرياح دم الأمكنة» (ص ٣٠٢).

وبعد تساؤل أترى هذا بلد أم مقبرة؟ (ص ٢٩٠). يصبّ جام غضبه على تاريخ العرب والمسلمين قائلاً:

«افّ، هذا التاريخ، الميّت فيه يُقتل حتى بعد الموت! » (ص ٣٧٧).

فى كل صفحة تقريبًا من كتاب **أدونيس** روايات يرويها راوية عن مذابح واضطهادات ومقاتل حصلت فى التاريخ العربى. ولا نبالغ إذا قلنا إن (الكتاب) استعادة «حارّة» لتلك الأحداث، فالمؤرخ أو الباحث فيه هو الأساس، والشاعر تابع أو مجرد معلّق على الحدث. إن كتاب **أدونيس** ليس مجرد فضاء حرّ للإبداع، كما يُفترض أن يكون كتاب كل شاعر، بل هو كتاب من نوع آخر: كتاب داعية متأخر أخذ على عاتقه إقامة حفلة جنائزية حديثة لرفاق قدماء. وهو بدلاً من أن يعتمد الروية والعقلانية وتوظيف التاريخ لمصلحة التقدم وطيّ صفحة الماضى طيا نهائيا، يبعثها فتنة ذميمة، معتمدًا أسلوب التحريض والفئوية إذ ينصر فريقًا على فريق معتمدًا «راوية» معينًا خاصًا هو «راويته» هو. والواقع أن «عقل» **أدونيس** و«منطقه» فى هذا الكتاب لو تسرّبا إلى الحياة العربية المعاصرة لما كان لهما من ترجمة سوى عودة الفتن الشهيرة فى الإسلام إلى كل بيت عربى.

ولكى نؤكد ذلك نجد أن **ادونيس** ينحاز إلى «فئة» فى تاريخ المسلمين ضدّ فئة أخرى. إنه لا يكتفى بالانحياز إلى القرامطة مثلاً ضد خلفاء بنى العباس، بل ينحاز فى مسألة الخلافة الإسلامية بعد وفاة الرسول إلى هذه الجهة دون تلك. إن رواياته عن تاريخ الدم فى مرحلة الخلفاء الراشدين والمرحلة الأموية تتضمن انحيازًا واضحًا ضد الأمويين وأهل السنة عمومًا. إن قصائده فى هذا الجزء من كتابه تعيد إلى الذهن نقائض **جرير والفرزدق** ولو بقالب شعرى عصرى. القالب وحده عصرى أو حديث، ولكن الروح جاهلية أو قبلية. وهى مفارقة غريبة: فالشاعر الذى يزعم وجود أوثق انصار بينه وبين الحداثة ونبض العصر، يضبطه القارئ فى لقطة جاهلية صريحة، كأن الإقامة فى بيروت وباريس لم تقدم «للداعية» إلا كمية جديدة من الذرائع على صحة الموقف الأيديولوجى القديم، فى حين أن المطلوب، ومن

مثقف ينعم بأنوار العصر وثقافاته وحضارته، تجاوز الموقف القديم من أساسه والبحث عن آفاق جديدة فيها يتصالح الإنسان مع نفسه ومع «الآخر» وبخاصة مع تاريخه. وفي هذا الإطار أتذكر كلمة مضيئة للشاعر والمفكر الداغستاني **رسول حمزا توف** يقول فيها إن من يطلق مسدسه على ماضيه يطلق في المستقبل مدافعه عليه.

لا أريد أن أعدد الصفحات أو القصائد أو الروايات التي يبدو فيها الشاعر منحازًا إلى فئة إسلامية ضد فئة إسلامية. فهي كثيرة جدًا في الكتاب، بل هي في صدارته، وبإمكان من شاء الرجوع إليها. إنها تؤكد قول من يقول إن حداثة **أدونيس** حداثة كيدية في أساسها لأن الأصل عنده هو قذف «الأعداء» بتهم الجمود والثبات والتقوقع على الماضي، وتصوير الذات على أنها مع التغير والتجدد والحداثة.

كما تؤكد هذه الصفحات قول الشاعر القديم:

قد ينبت المرعى على دمن الثرى / وتبقى حزازات الصدور كما هيا

أما الذي فات الشاعر القديم فهو التوكيد على أن الحزازات، سواء عمرت صدور «الثابتين» أو صدور «المتحولين»، واحدة. فلا فرق بين حزازة صدر حداثي وحداثة صدر تقليدي كما نستنتج من (الكتاب).

الحب للقرامطة أوردنا بعض نماذجه الحارّة فيما تقدم ولكن لعل من المفيد إسماع القارىء بعضًا من صور الكراهية للأمويين ومن لفّ لفهم في (الكتاب).

ها هي مثلاً قصيدة في هجاء **الوليد بن يزيد** مستلّة من الصفحة ٢١٥:

«لمَ لَمْ ترفعْ تمثالاً بعد القتل؟

يراك العابر يقرأ في قسماتك شعرَ

اللحظة، يسقي

لغة الأبدية

بدم الحرية ـ

لمَ لمْ ترفع تمثالاً؟

هل صنم الفكرة

أعلى،

أو أكثر طهرا

من صنم الصخرة؟

شكّل لا يرويه أي بيان! »

والصفحة ١٠٩ يخصصها **أدونيس** **ليزيد بن معاوية** وهذه بعض نصوصها. نقرأ أولاً في العمود الأول:

«ألف عذراء فضّت، أباح

يزيد وعمّاله

المدينة ـ أشرافها

وقرّاءها

وأباح النساء

إنه الطاغية

يده دائما

حربة دامية!»

ونقرأ في العامود الثاني:

«لا أرى غير رأسٍ تدحرج عن كتفيه.ـ

الرؤوس كُرات

في مدار العروش وساحاتها،

اللاعبون

تتمسرح أهواؤهم فوق نطع

واتّعظ

أيها الشاهد، الأليفُ لصحراء هذا

الجنون!»

وفي الصفحة ١٦٠ «يرثي» **عبد الملك بن مروان الأموي** بهذه الكلمات:

«ابنَ مروان

يُسلم أنفاسه للهباء

كم زها، كم تغنّى:

شربتَ الدماء!»

ثمة خطاب فنوي، أو مذهبي في «الكتاب». والخطاب الفنوي أو المذهبي إن كان خطابًا عاديًا عند العامة في مثل ظروف التخلف التي تعيش فيها شعوبنا، فإنه خطاب لافت بل ومستنكر من شاعر عربي كبير عمل ولايزال يعمل أستاذًا للأدب العربي في جامعات فرنسا وبلجيكا وسويسرا.

بدأ **ادونيس** خطابه الفنوي في كتابه الذي اصدره قبل ثلث قرن: «الثابت والمتحول» فمارس فيه عملية الذبح على الهوية قبل شيوع هذه العملية في الحرب الأهلية اللبنانية بسنوات طويلة، إذ كان يصنّف أدباء التراث العربي القديم صنفين: فمن كان من أصول عربية إسلامية، صحيح العروبة وصحيح الإسلام، كان يضعه في باب الأدباء الكلاسيكيين الجامدين الذين يخلو أدبهم من الجدة والحيوية والنضارة، أما من كان من أصول أعجمية أو غير إسلامية فهو الجدة والحيوية والنضارة والحداثة.

ولكنه في كتابه الجديد يتجاوز ذلك ليهيل التراب على الحضارة العربية الإسلامية بكاملها. ليس للعرب ولا للمسلمين حضارة كالتي يتحدث عنها البعض. إن الهمجية العربية تجبُّ كل شيء سواها. الأصل هو الدم في تاريخ العرب «فلا يوم لدفن الموتى عندهم لأن كل الأيام قبور» ص ٣٣. ليست هناك صفحات بيضاء ولا رموز بيضاء مشرقة في هذه الحضارة.

لا دمشق ولا بغداد ولا القاهرة ولا القيروان ولا الأندلس من هذه الصفحات والرموز. ولا الفتوح الإسلامية وهداية البشرية. ولا دار الحكمة والأزهر والترجمات **والفارابي وابن سينا وابن الهيثم وجابر بن حيان والخوارزمي وابن رشد**، ولا غرناطة ولا قرطبة ولا اشبيليا ولا طليطلة. ولا الإسلام وملحمته

الخالدة ولا الكتاب الذى تصغر أمامه كل الكتب.

دخل الشاعر اليونانى **هوميروس** تاريخ اليونان وتاريخ العالم، لا من باب الإبداع الشعرى وحده، بل أيضًا من باب تمجيد معارك شعبه وقضاياه وقيمه. فالإلياذة ليست ملحمة شعر فقط، بل ملحمة شعب أيضًا. فيها يعثر المرء على خلاصة الروح اليونانية كما يعثر على تاريخ شعب كتبه شاعر بحب وحماسة. فما الذى سيقوله التاريخ فى المستقبل عن «ملحمة» **أدونيس** الجديدة وهى فى مجملها تحقير للعرب والمسلمين وتصويرهم على أنهم قبائل همجية دموية؟ وهل صحيح أن الصورة التى رسمها **أدونيس** بالدم للعرب والمسلمين هى صورتهم الحقيقية عبر التاريخ؟ وإذا افترضنا أن «المستندات الجنائية» التى أتى بها **أدونيس** من أقسام الشرطة والمباحث كتبها «رواة» لا يرقى الشك إلى رواياتهم، فهل كانت مثل هذه الروايات التى تتحدث عن مذابح ومظالم واعتداء على حقوق الإنسان وقفًا على حكام العرب والمسلمين وحدهم فى القرون الوسطى، أم كانت قاسمًا مشتركًا بين حكام القرون الوسطى قاطبةً؟

أليس تاريخ الشعوب الأوروبية فى القرون الوسطى مليئًا بالدم على النحو الذى يرويه عن تاريخ العرب والمسلمين؟ هناك مكتبة أوروبية كاملة عما كان يفعله الرومان بخصومهم، وهناك مكتبة أخرى عن مذابح الكاثوليك والبروتستانت تفوق فى هولها وجسامتها ما رواه عن مذابح المسلمين فيما بينهم. لقد كان أحد الأساقفة الكاثوليك يأمر بذبح كل بروتستانتى يتم القبض عليه ومما أذكره الآن أن هذا الأسقف كان يأمر ببقر بطن كل امرأة بروتستانتية حامل لمجرد أنها بروتستانتية. وإذا كان معاوية الأموى أمر بقتل كل الأسرى فى «واسط»، كما يقول **أدونيس** فى كتابه (الصفحة ١٩٩)، فإن كل الحكام فى القرون الوسطى كانوا يأمرون بما أمر به معاوية.

إذا أردنا أن نتحدث عن الدم والتعذيب، فى التاريخ، فإن تاريخ أثينا. وروما يحفل بما لا يحفل به أى تاريخ آخر.

إن القرون الوسطى الأوروبية أكثر ظلامية وتعذيبًا من القرون الوسطى العربية والإسلامية.

ولكن تاريخ العرب والمسلمين لا يقتصر على صور الدم والتعذيب. ففيه الكثير من الصور المشرقة والمشرِّفة التى يفترض أن تستثير الشاعر والفنان لإبرازها وتمجيدها. وبدلاً من أن يتحول الشاعر إلى رجل مباحث يفتش فى إضبارات الشرطة عن الجرائم التى وقعت فى العصور العربية الإسلامية وينشرها على الملأ، بإمكانه أن يكون شاعر العرب والاسلام فينشر مكارم تاريخه وكراماته على الملأ كما فعل **المتنبى** قديمًا، وكما فعل **أحمد شوقى** فى العصر الحديث.

إننى وأنا أقرأ فى ديوان **أدونيس** الجديد، لم أقف طويلاً أمام اسم ديوانه (الكتاب)، ذلك أن كل شاعر مملوء عادة بالغرور. ولكنى وقفت طويلاً أمام نسبة

الديوان إلى **المتنبى**. لقد ذكر الشاعر فى مقدمة ديوانه، أن الديوان مخطوطة منسوبة إلى **المتنبى يحققها وينشرها أدونيس**!

والنسبة طبعا، وبالتأكيد تظلم المتنبى. وهى لا تظلم **المتنبى** شعريًا بمقدار ما تظلمه فكريًا وقوميًا، إذ المعروف أن المتنبى شاعر عربى قومى بالمعنى الحديث المعروف لهذه الكلمة. فهو لم يقع يومًا لا فى حمأة الشعوبية ولا فى حمأة المذهبية. وكان الأنسب **لادونيس**، وهو وريث التراث الشعوبى القديم، وقد سبق له أن أطلق على أحد أعماله الشعرية الأولى اسم مهيار الدمشقى، أن ينسب ديوانه الجديد إلى **مهيار** الديلمى أحد رموز هذه الشعوبية القديمة التى أحياها فى العصر الحديث. ذلك أن ما فعله. **ادونيس** فى (كتابه) اليق بالديلمى منه بقومى عربى واضح وصريح العروبة **كالمتنبى**.

ولكن لعل الذى رجّح كفة **المتنبى** عند **ادونيس** على **مهيار الديلمى** أو على سواه من *شعراء الشعوبية* القديمة أن **المتنبى** فى الذهن العربى أعظم شعراء العرب فى التاريخ فقال وهو ينسب كتابه إلى المتنبى: إننى أريد أن أقارع المتنبى حتى ولو كانت ميوله العروبية غير ميولى. أريد أن أغلبه شعريًا. فهذا كتابى لا يقل جودةً عن كتابه..

والواقع أن المتنبى كان أعظم شعراء العربية فى الذهن العربى والنفس العربية لا لعبقريته الشعرية وحدها، بل لتعبيره عن طموحات العرب وأحلامهم الكبرى. لقد كان مبعث قلق **المتنبى** فى زمانه ما لاحظه فى الروح العربية والدولة العربية من الترهل والضعف فكان ذلك الصوت المنبّه والمحذِّر والداعى إلى الانبعاث العربى من جديد. ولذلك يجد العرب حتى اليوم انفسهم فى **المتنبى** وشعر **المتنبى**. فهل يجدون أنفسهم ياترى فى ما يوجهه **ادونيس** اليوم إليهم؟ هل هم سعداء فى ما يقوله عنهم، وهو أن حاضرهم صورة طبق الأصل من أمسهم، وأن لا شيء جديد تحت الشمس بخصوص طبائعهم وتكوينهم النفسى والروحى، أى نفس الخطاب الذى يردده عنهم علماء الاجتماع الإسرائيليون؟

على أنه مهما كان رأينا بشعر **أدونيس فى** (كتابه) هذا (ويلزم ذلك دراسة خاصة لأن الشعر فى هذه المجموعة فى أزمة حقيقية من مظاهرها تكرار الشاعر لنفسه وندرة المقاطع الجيدة وقلة الشعر عمومًا) فإن كتابه ليس فضاءً إبداعيًا خالصًا. إنه فضاء سياسى وايديولوجى ومذهبى *فى الدرجة الأولى* عبّر عنه صاحبه بالنثر وبالشعر تعبيرًا صريحًا مباشرًا. لقد تبنّى مقولة الاستشراق القديم ومقولة علماء الاجتماع الاسرائيليين القائلة بأن العرب قبائل بدائية دموية وليسوا شعبا أو أمة أو حضارة. وعلى هذا الأساس بنى (كتابه) كما بنى كتابه الأول (الثابت والمتحول).

يهدف أدونيس فى كتابه هذا إلى نصرة قبيلة عربية على قبائل عربية أخرى ولا يرد فى حساباته طى صفحة الماضى والتعالى على جراح التاريخ والخروج بمعادلة

حضارية مستقبلية.

إن أية قراءة حيادية موضوعية (للكتاب) كفيلة بوضعه في إطار التحريض المذهبي والطائفي. والترجمة الوحيدة له في واقعنا الراهن هي عودة الحرب الأهلية إلى كل بيت.

ليست المشكلة هي الطائفة، بل الطائفية. والمشكلة الكبرى هي وقوع المثقف العربي في براثنها.

على أن هناك أسئلة أخرى لابد من طرحها، منها: لمن كتب **ادونيس** هذا الكتاب؟ لمن وجّهه؟ للقارىء العربي؟ هل يمكن أن يُخاطِب شاعر أو مفكر شعبه على هذا النحو؟ هل يمكن ضمن الفسيفساء الطائفية والمذهبية المنتشرة بكثرة في بلادنا العربية اليوم أن يقدم شاعر أو مفكر على إذكاء النار أم أن المفترض هو العمل على إطفائها؟ وكيف سيبرر **ادونيس** فعلته هذه أمام بعض مريديه من أبناء الطوائف والمذاهب الأخرى؟

إننا نستطيع أن نتفهم اليوم مشاعر معادية للعرب كان يعبِّر عنها بعض مثقفي الفرس وغير الفرس في مقاهي بغداد خلال المرحلة العباسية. فهؤلاء كان لهم سلطان سياسي انتزعه العرب منهم. ولكن كيف نفسر هذه المشاعر الغاضبة المعادية للعرب يطلقها من باريس شاعر يفترض أنه سفير العرب في العالم، شاعر يترشح باسم العرب لنيل أعظم جوائز الأدب في العالم؟

ثم إن هذا الشاعر - وياللمفارقة - يقول إنه شاعر حداثة. فأية صلة للحداثة بالشحن الطائفي والمذهبي؟ هل الحداثة رحلة نحو القرن الحادي والعشرين أم هي رحلة نحو القرون الوسطى؟

إن الكاتب العربي الذي يقدم لشعبه اليوم خطاباً طائفيا أو مذهبيا هو كاتب ينبغي إحالته إلى مركز قومي للتأهيل.

إن كاتبا لا يستطيع أن ينتصر على غرائزه لا يستطيع أن يساعد أمته على الانتصار.

عندما فصل اتحاد الكتاب العرب في دمشق **ادونيس** من عضويته قبل أشهر بسبب لقاءاته مع المثقفين الإسرائيليين، سرًا وجهرًا، ودعوته للتطبيع الثقافي مع إسرائيل، ظن كثيرون أنه لابد أن يأخذ من الآن وصاعدا هذا الإنذار بعين الاعتبار لكي يلتقي مستقبلاً مع السياسة القومية التي عُرفت بها سوريا. إلا أن ما فُطرت عليه النفس وعبّرت عنه من البداية إلى اليوم هو الذي انتصر.

لا محل لشعر **ادونيس** في ديوان الشعر العربي المعاصر والحديث إلا ما كان **لمهيار الديلمي** وشعره في ديوان الشعر العربي القديم.

لا يمكن أن يبقى شعر في تراث أي أمة إن لم يحمل هذا الشعر روح الأمة وصبواتها وأحلامها.

ليس **لادونيس** علاقة لا **بالمتنبي** ولا بحاضر الإنسان العربي ومستقبله وطموحاته.

« كومبارس »

.١٠

لو كانت قد عملت « كومبارس »

فى فيلم فريد الأطرش

لظلت ترفع فخذاً عارياً

فى وجه الجالسين أمام التليفزيون

إلى الأبد ..

لظل فخذها العارى

يذكرها وحدها

بـ ١٩٤٥

وعين مصور نصف مغمضة.

٢.

يدور بجانبى دائماً

ولا افعل اكثر من

Forward,, play, reward

احياناً انساه

فانهمك فى اغنية اخرى

غير اننى حين اصمت

يفاجئنى

فاحرك اصابعى من جديد

Forward play ,....

٣.

أحتمل الضوء

واحب الموسيقى حين تبدأ فى التعب

لقد عشت مع الظلال طوال الوقت

ولم يقنعنى أحد

بالعلاقة بين الظل والشبح

لذا سأعيش أطول منهم جميعاً

وسأجد ما احكيه للموتى

وهم يحملقون فى اكفانهم .

٤.

اغتسل

وقميص نومى النظيف معلق على أكرة الباب

ستكون رائحة الصابون شهية فيه

وسيكون جسدى بعد أن أجففه

طرياً وحنوناً

٤ - يجدر بامرأة مثلى أن تسرح شعرها المبتل

أمام المرآة

وأن تتحاشى النظر إلى عينيها

كى لا تفسد المشهد .

٥ - بائع جوال

وأنا سيدة قديمة

لم تكن لدى رغبة فى الشراء

غير أنى سأمد إليه عملة فضية

لتلتمع فى الضوء.

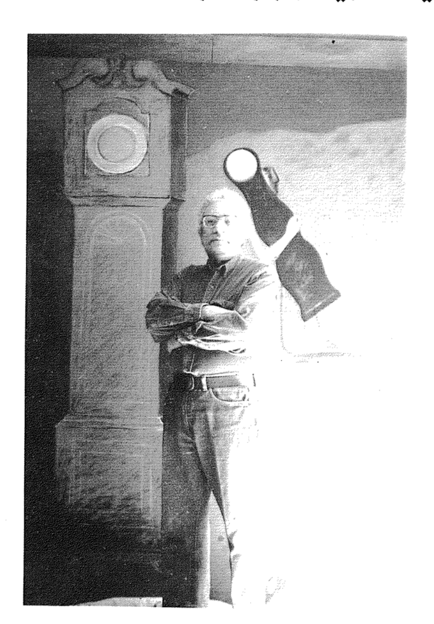
٦ - لا أحد يبحث بجوار الحائط

حيث الأشياء التى عثر عليها البسطاء

يحملونها باعتزاز ويتركونها هناك

وحيدة .. تتعفن

أحمد مرسى فى معرضه الجديد
رؤية شعرية : إدوار الخراط



العشّاق قد كسروا حاجز الزمن

صروحًا غير انسانية

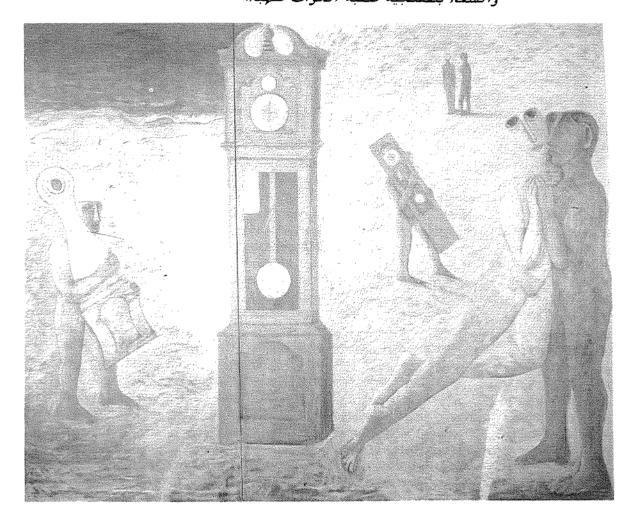
في وسيطٍ لازمني

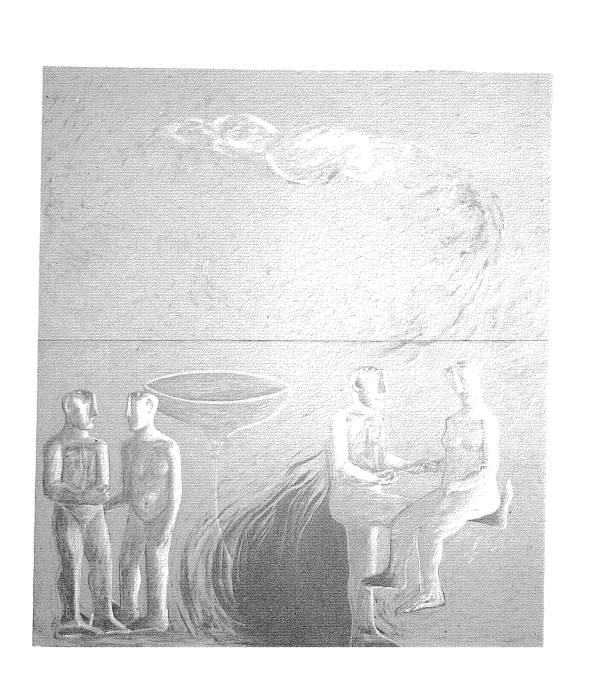
سَجَا فيه الأزرقُ الكامد

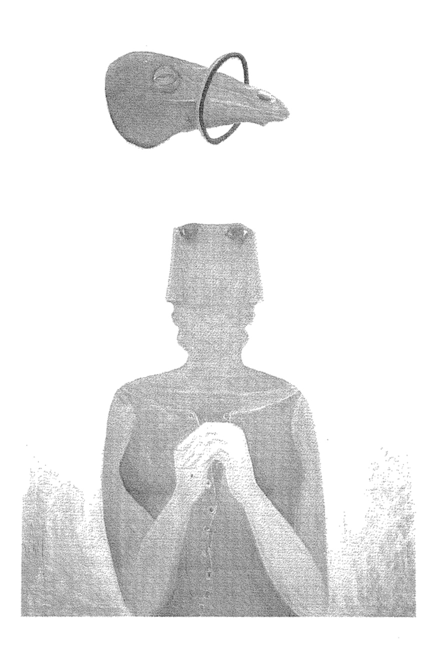
تحت أفقٍ لا وصول اليه أبدا

البرزخ الرملي خمرٌ الهية مسكوبة

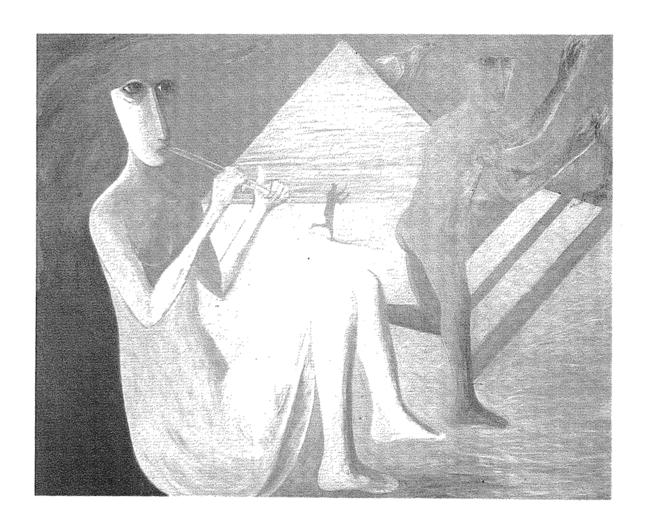
والسماء بنفسجية صلبة الحواف صهباء.







الأيدي - فقط - تتلامس بألوانها الشَفَقية
اللمسة الحسية فيها تَحقّقٌ ميتافيزيقيٌ أزرق اللون
النهد النافر منتصب كأنه صخريّ
لكن ما، العشق الخفي إيروطيقيٌ بامتياز
مترعٌ به الجسدُ الناعمُ بعمودية الساقين،
مترعةٌ به عينٌ فرعونية
ضاربةٌ بحنان لا يُطاق.



جسدُ العاشق أم جسد العِشْق

ذلك الذى على حافةِ الزَبَد حافّةِ الأبد؟

عناقٌ للذات الأخرى وردىٌ مفاجئ،

فى غمار فيضٍ ساكنٍ ثابتِ الموج

جسد العشق فى انتظارٍ لا ينتهى

لأن العشقَ اكتمالٌ لا تمام فيه

سذاجةُ الانتظار وعذوبته المُرّة واليقينُ فيه

كلّها لا تُطاق.

جسم العاشق نصْبٌ مصبوبٌ أربد

صخرةٌ بمجرد صلابتها تتحدى غوايات السماء

مَنْ ألقى على العشاق رُقَيَةً ورَصَدا؟

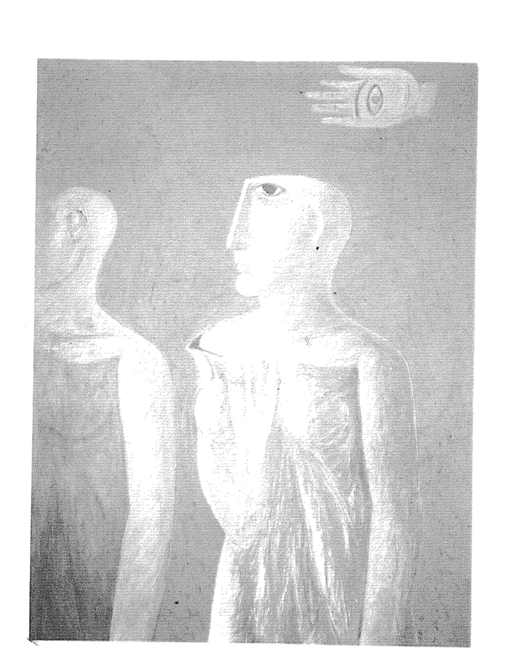
من أسكتّهم وألهمَهم العشقَ الى الأبد؟

هل طحلبٌ غيرمرئىٌ رباطٌ مائى لا فِكاك منه؟

لكن الشرخَ الانفصالَ لا يلتئم

مهما اتّقد وهج اللهفة.

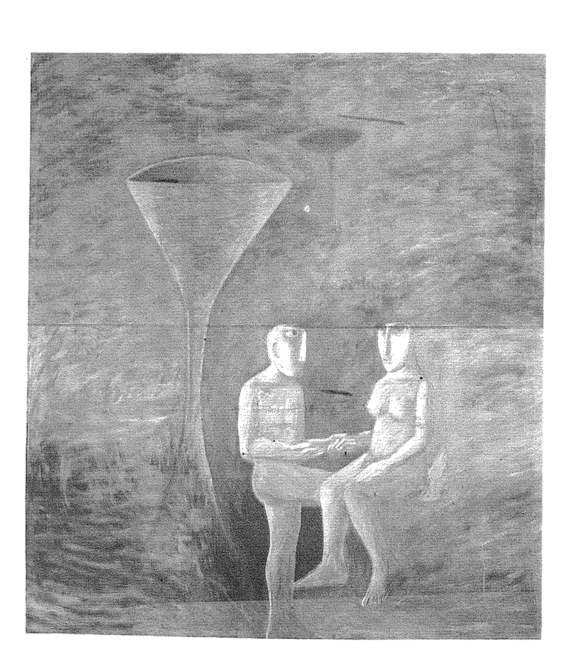


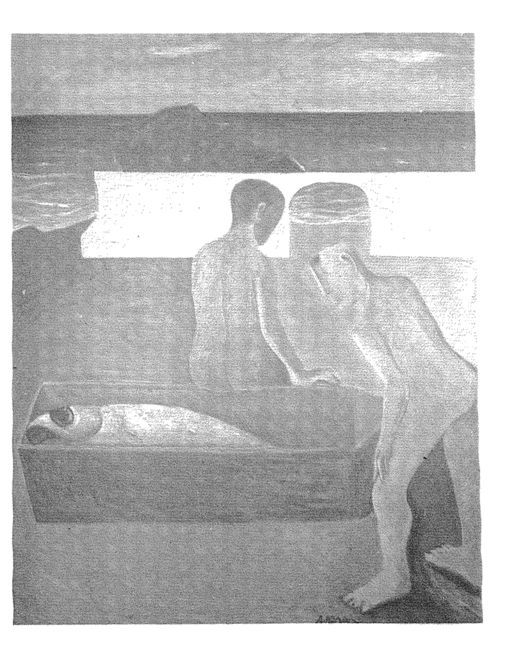


الفُرقة مضروبةٌ مع تماسِ الأيدى الحميم
نزوعٌ نحو الانصهار فى نشوةٍ غير مسبوقة

مقضىٌّ عليه بالاّ يحدث
ومقضىٌّ عليه بالاّ يزول.







السمكة بين العاشقين وليمة حبٍ لا تنتهي

كنزًا قاتمَ الحنين يضرب إلى السواد

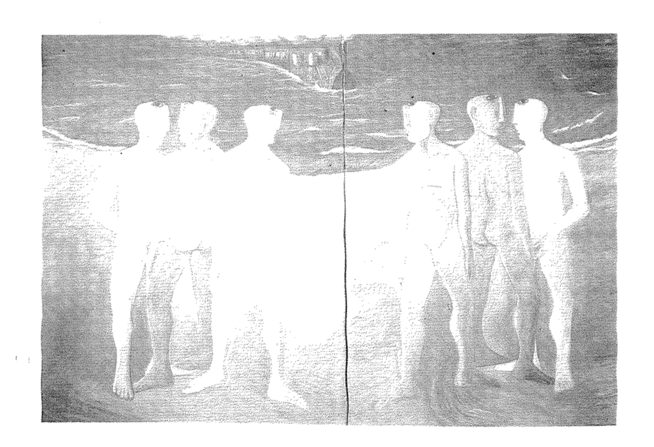
عينُ الكنز نهدُ العاشقة كلاهما متقدٌ بنار سوداء

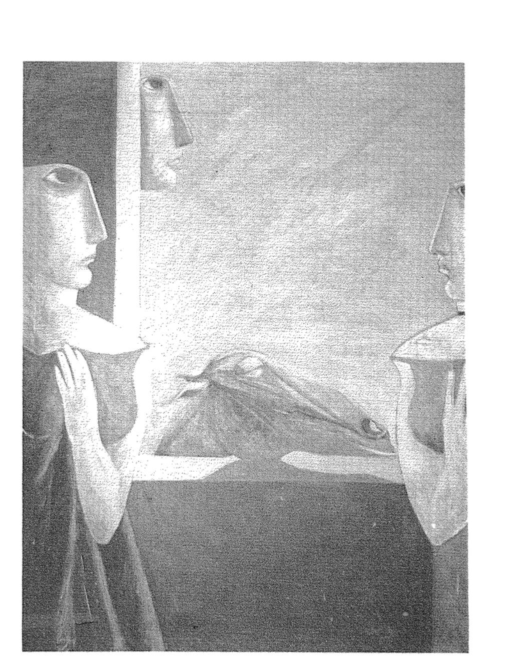
العاشق يحمل الكنز كما يحمل عبئًا كما يحمل شوقًا

كنز الحب تهديدٌ ونذير كم هو ثقيلُ الوطأة

كأنما حِمْله رغبة ممضة وقَدَرٌ مضروبٌ في آن

لا فرار منه.







لغة الصمت

مِنْ لَيلِنَا يَأْتُونْ...

الصَمْتُ يَغْتَالُ الكَلاَمَ

دَفِينَةٌ فِينَا امتِدَادَاتُ الصَدَى

وَالوَقْتُ أشْلاَءٌ تُحَيِّرُنَا

وَيُفْزِعُنَا الجُنُونْ

مِنْ لَيلنَا يَأْتُونْ...

مَوْجٌ تَرَاكَمَ فَوْقَ أَشْرِعَةِ الرَحِيلِ

وَشَذَّ صَوْتُ العَاشِقِينَ عَنِ الصَبَابَةِ

صَارَ يَوْمُ البَوْحِ أُمْنِيَةً

وَفَرَّتْ مِنْ فَصَاحَتِهَا القَصَائِدُ والشُجُونْ

مِنْ ليلنَا يَأتُونْ...

قَدَرٌ وَأسْئِلَةُ الحَنِينِ:

مَتَى اشْتَهتْ لَيْلَ التَورُطِ أرْضُنَا

وَهَفَتْ؟

مَتَى هِمْنَا وَفَارَقْنَا الكَلاَمُ؟

مَتَى نَسِينَا بَعْضَنَا؟

يَاشِدَةً تَذْرُو رِيَاحَ التِّيهِ

صَدْرُ الكَوْنِ ضَاقَ،

قَصَائِدُ العَبَثِ ارتَمَتْ حُبْلَى تُقَاسِمُنَا الخَرَابَ

•

وَأَشْعَلَ الخَوْفُ اللّعِينُ سَمَاءَنَا

هَا نَحْنُ أسْرَى فِى مَدَائِنِنَا

يُفَاجِئُنَا الذُبُولُ بِزَمْهَرِيرٍ خَانِقٍ

أسْرَى نُقَوِّسُ ظَهْرَ ذَاكِرَةٍ نَمَتْ فِينَا

وَنَتْلُو يَوْمَنَا المَقْبُورَ وَالآتِى

مَزَامِيرًا تُعَرِّشُ فَوْقَنَا

أسْرَى نَكُفُّ عَنِ اليَقِينِ

وَنَحْنُ نَسْكُبُ ذَاتَنَا فِيمَا سَنَمْحُو مِنْ خُطَى

أسْرَى لِمَنْ يَأتِى بِصَمْتِ خَنَاجِرٍ

نَزَفَتْ قَديمًا اغْنيَاتٍ

ثُمَّ ألْجَمَهَا السكُونْ

مِنْ أيْنَ تُبْحِرُ لَعْنَةُ الآتِينَ يَاقَدَرًا؟

يُحَيِّرُنَا السؤَالُ

وَيُولَدُ الصَمْتُ المُجَنَّحُ

سَيِّدًا أعْمَى

يُرفرِفَ فِي غُمُوضْ

وَنَظَلُّ نشهَدُ مَوْكِبَ الآتينَ غَرْقَى

نَشْتَهِي كَلِمَاتِنَا

لِنَسيرَ فِي رَكْبٍ لَنَا

وَنَقُولَ مَا يَشْفِي

فَيعوزُنَا النُهُوضْ

يَاشِدَّةٌ حلّتْ وَيَا قَدَرًا رَمَانَا فِي اللَّيَالِي

شَهوَةُ التَعتِيمِ صَارَتْ

وَجْهَنَا المَنْبُوذَ فِي جَسَدِ السؤَالِ

بِلاَدنَا شَهقتْ

وَفَارَقَهَا الوُضُوحُ

كَأنَّهَا أُخْرَى

تَمدُّ يَدَ التَوَرُّطِ فِى الغِيَابِ
بِلاَدُنَا غَرِقَتْ
وَحَلّتْ فَوْقَ هَامَتِهَا السُفُوحُ

نُرَتِّلُ الآيَاتِ سِرًا...
فِى اشْتِدَادِ الوَقْتِ
يَمْضِى عُمْرُنَا قِطَعًا يُغَالِبُهَا النُعَاسُ
وَنَحْنُ فَاتِحَةُ التَّوَارِيخِ القَدِيمَةِ
أشْقِيَاءُ بِمَا مَضَى مِنَّا
وَيَنْهِكُنَا الجَدِيدُ

نُرَتِّلُ الآيَاتِ سِرًا...
عَاشِقِينَ تَصُدُّنَا لُغَةُ الغُزَاةِ عَنِ الخِطَابِ
مُشتّتِينَ نَمُصُّ وَجْهَ الصَمْتِ
نَحْتَرِفُ التَّرَاكُمَ فَوْقَنَا
وَاللَّيْلُ مَبْغَانَا نُمَارِسُهُ
لِيَحْلُو فِى نَجَاسَتِهِ الشُرُودُ

نُرَتِّلُ الآيَاتِ سِرًا...
فَاغِرًا فَمَهُ العَلِيلَ زَمَانُنَا

وَالقَادِمُونَ لَهُمْ طُقُوسُ الهَدْمِ مِعْمَارُ
عَلَى خُطُوَاتِهِم جُزْنَا تَجَاوِيفَ الكَلاَمِ
مَضَى الزَّمَانُ بِنَا
غَرِيقًا حَامِلاً سِفْرَ الخَطِيئَةِ
كَيْ يُسَبِّحَ بِالفَرَاغِ
وَنَحْنُ أَصْدَاءُ الظَّلاَمِ
نَحُجُّ أَشْلاَءً عُرَاةً شَاهِدِينَ مَنَاسِكَ اللُّغَةِ الجَدِيدَةِ
خَالِعِينَ طَلاَقَةَ المَاضِي
نَنَامُ بِسَفْحِ مَقْبَرَةٍ
يُحَنِّطُهَا الجُمُودُ

نُرَتِّلُ الآيَاتِ سِرًا...
وَالبَقَايَا بَحْرُ أَنْقَاضٍ وَبِيدُ

عَلَى دَمِ المَاشِينَ أَوْسِمَةُ الطَّرِيقْ
وَمَفَاتِنٌ شَدَّتْ خُطَاهُمْ لِلْبُلُوغِ
كَأَنَّمَا الدُّنْيَا مَغَانِمُ
لَيْسَ يَبْلُغُ سِرَّهَا خَطْوٌ
وَلَيْسَ يُصِيبُهَا عَرَقُ المُشَاةِ

كَأَنَّمَا الدُّنيَا طَلاَسِمُ

حلُمُنَا فِيهَا غَرِيقْ

وَنَظَلُّ نَبْنِي مَا يُنَمِّقُ زَخْرفَاتِ العَيْشِ

مِنْ عَبَثٍ

وَبَهْرجَةِ البَرِيقْ

وَنَخِيطُ أَيَّامَ التَّضَلُّعِ فِي التآكُلِ

نَكتُمُ الوَجْهَ المُشَوَّهَ

شَاهِرِينَ قَلاَئِدَ التَّحْرِيفِ

عَلَّ القَادِمِينَ تَشدهم مِنَّا الحِيَاكَةُ وَالوَلاَءُ

فَيَغْفِرُونَ لَنَا الوُجُودَ

وَيكتبُونَ فَرَاغَنَا أطرُوحَةً أُخْرَى

يَجملُّهَا النَّقَّاشُ بِمَا يَلِيقْ.

لُغَةٌ تُحَيِّرُ مُنْشِدِيهَا

صَهَرَتْ حُرُوفَ الصَّمْتِ تِيهَا

وَبِحَمْدِ خَالِقِهَا نَمَتْ

تَغْزُو مَوَاجِدَ كَاتِمِيهَا

فَوْضَى يُؤَجِّجُهَا الصَّدَى

مَنْفَى تَشدُّ لَهَا الوُجُوهَا

سَيَلاَنُ حُمَّى تَعْتَرِي

مَنْ كَانَ قَسْدًا مِنْ ذَوِيهَا
غَلَبَتْ نُزوعًا لِلْهَوَى
وَمَضَتْ تُكَبِّلُ قَارِئِيهَا
لاَ شيءَ يُنْبِتُ لَفْظُهَا
إلاَّ المُقَلَّدَ وَالشَّبِيهَا
لاَ شِعْرَ يَسْكُبُهَا شَجِيً
لاَحِسَّ يُسْرِي الوَجْدَ فِيهَا
بِيدٌ مِنَ الغَازِينَ تُقْبِرُ
مَا تَلَفَّظَهُ بَنُوهَا...

«فِينَا قَدِيمًا كَانَتِ الأَفْكَارُ أَشْجَارًا وَعُشْبًا
كَانَتِ الأَرْضُ انتِمَاءً فَاضِحًا
وَالعشقُ أَحْلَى مِنْ جِنَانِ الخُلْدِ
كَانَ رَبِيعُنَا بَعْضَ الكَلاَمِ
لَنَا قَدِيمًا كَانتِ الأَشْعَارُ أَسْمَارًا
وبَهجتنَا القَصَائدُ
تَرتَمِي بِالنَّبضِ تسحرُنَا
لَنَا كَانَ الجمُوحُ...»
وَطَأْطَأَ الرَّأْسَ المُقَوَّسَ آخِرُ الفُصَحَاءِ
أَفْرَغَ سِرَّهُ المَكْتُومَ

ثُمَّ هَوَى
يُشَرِّدُهُ السكُونْ.

فِي اللَّيْلِ تَنْتَهِكُ الثُّقُوبُ مَمَالِكَ الْمَوْتَى
نُطِيلُ فُضُولَنَا لِنَرَى النِّيَامَ:
جَمَاجِمُ الوَطَنِ السَّلِيخِ
وَصُورَةُ التَّكْوِينْ
مَلَكُوتُهُم زَهْرٌ تَلاَشَى
وَالمَقَامُ مَسِيرَةُ المَاضِينْ
صَاحَتْ حَنَاجِرُنَا تُعَانِقُ جِذْعَهَا
«يَا أَوْلِيَاءَ الفَصْحِ
أَيْتَامًا خَرَجْنَا عَنْ خُطَاكُمْ
مَسَّنَا ضُرٌّ
وَخَلَّفَنَا الزَّمَانُ مُشَرَّدِينْ
يَاأَوْلِيَاءَ الفَصْحِ
نَحْنُ الصَّامِتُونَ السَّاكِنُونَ
فَرَاغُنَا لُغَةٌ تُحَارِبُنَا
وَتَخْدَعُنَا المَحَاجِرُ وَالعُيُونْ
يَا أَوْلِيَاءَ الفَصْحِ...».
وَانْحَرَفَ المَكَانُ بِنَا جَمِيعًا

فَانْسكَبْنا فِى الغرَابَةِ طَيِّعِينْ

مِنْ لَيْلِنَا يَأْتُونْ...

الصَمْتُ يَغْتَالُ الكَلاَمَ

وَبَحْرُنَا سِرٌ يُفَارِقُنَا

لِيَهْجُرَنَا اليَقِينْ

مِنْ لَيْلِنَا يَأْتُونْ...

نَمْضِى وَتَمْضِى الأُغْنِيَاتُ

بِلاَ دُمُوعٍ فِى العُيُونْ

مِنْ لَيْلِنَا يَأْتُونْ...

مِنْ لَيْلِنَا يَأْتُونْ...

البنات يكتبن أجسادهن
خمس عشرة قصة قصيرة
رسوم : ميسون صقر

نستطيع أن ننظر إلى «ثقافة الجسد» السائدة فى أدب هذه الأيام على أنها تجربة قديمة وجديدة فى آن؛ هى تجربة قديمة موغلة فى القدم لأن الإنسان الأول كما هو معلوم قد اكتشف جسده قبل أن يكتشف عقله، فرقص قبل أن يتكلم، ولم يكن له أن يصل إلى أى تصور للجسد أو أى مفهوم عنه، إلا من خلال الجسد ذاته! وهى تجربة جديدة كل الجدة لأن التيارات المعاصرة التى افرزتها ثقافة ما بعد الحداثة ونزعات التفكيك فى الغرب، قد انتهى بها الأمر الآن إلى تكريس ثقافة الجسد فى مواجهة ثقافة العقل، ليصبح الجسد هو (اللوغوس) الجديد، الذى يطمح إلى نفى (اللوغوس) القديم، الذى حكم التجربة البشرية طوال بضعة وعشرين قرنا، أى منذ أن جرى تعريف الإنسان على أنه حيوان ناطق فى الثقافة اليونانية، ثم جرى تأكيد هذه الحقيقة من خلال (الكوجيتو) الديكارتى الذى أعطى الأولوية للفكر، فأصبح الجسم مجرد (امتداد) فى المكان، أو مجرد ظل باهت للذات المفكرة.

غير أن الجسد الإنسانى ليس مجرد جسم، وإلا لكان أقرب ما يكون إلى الجماد أو الكتلة العجماء، إنه بالأحرى كيان حى نابض وطاقة كبرى فاعلة بدونها لا نستطيع أن نصل إلى كنه الإنسان ولا نستطيع أن نقترب من حقيقته، فالأصح إذن أن نعرف الإنسان لا بأنه حيوان عاقل، ولكن بأنه حيوان متجسِّد، يفترق عن الحيوانات الأخرى المتجسدة فى أنه يعى هذه الحقيقة لا باعتبارها مفهوما مجرداً، ولكن باعتبارها حصيلة الخبرات والتجارب الحية المتجددة التى تتوافق وتتعارض فى منظومة غير محكومة إلا بشروط الواقع الفردى الخاص.

هذا الفهم العام لثقافة الجسد، يمكن أن يبرر العنوان الجامع الذى اخترناه لهذه النصوص حتى لو نَبَتْ عنه فى الظاهر قصة هنا أو هناك، فالجسد المقصود فى هذه الرؤية ليس هو الجسد الدارج الذى يعرفه الجميع على أنه موضوع الرغبة - خاصة جسد المرأة - ولكنه الجسد الذى يؤسس لعلاقة معرفية جديدة بالكون والأشياء، وأيضًا بالذات.

فى هذه العلاقة الجديدة تصبح الرغبة أحد طرفين يتغذيان على الجسد، كما يبدو من قصة **نورا أمين**، أما الطرف الآخر فى هذه اللعبة فهو الموت، وليس أمام الجسد إذن إلا أن يتأرجح فى هذه المسافة العبثية بين الحب والموت، وهذا هو ما تكشفه لنا قصة **مى التلمسانى**.

إن جسد المرأة هو وطنها، ولذا فنحن لا نستغرب حين نجد **منار فتح الباب** «لا تفهم كلمة الوطن التى يرددونها كثيرًا» وهى لا تستطيع أن تفهم هذا (الجسد/ الوطن) إلا إذا انفصلت عنه حتى تنشأ المسافة اللازمة للإدراك؛ ولكن النقيضة الأساسية الماثلة هنا، تكمن فى أن هذا الانفصال بالتحديد هو الذى يكرس لعدم الفهم ويفتح الباب على مصراعيه



لكل أنواع الغموض والتداعى الذى يختلط فيه المعقول باللامعقول، والحسى بالخيالى. والحق أن الجسد يستعصى على أية محاولة للتأمل العقلى، وهذا هو الذى جعل **عفاف السيد** مثلا تقول إن جسدها «ينزلق من الوعى إلى متاهات محتملة». وهذا أيضًا هو الذى يجعلنا أمام حالة من حالات الاغتراب، اغتراب الأنثى إزاء جسدها كما فى قصة **منال السيد** وقصة **ميرال الطحاوى** التى يذكرنا عنوانها (تعالى نلعب) مرة أخرى بالجسد الذى يظهر فى هيئة لعبة يتقاذفها الحب والموت.

ومادام الجسد قد أصبح لعبة، فليس أمام هؤلاء القاصات الشابات إلا أن يلعبن بأجسادهن حتى تكتمل دورة اللعب، وهذا هو ما يبرزه قول **نورا أمين**: «نتلاعب بأجسادنا لأنها الأشياء الوحيدة المتاحة لدينا»، وتختلف طرائق اللعب من كاتبة إلى أخرى؛ فنحن نجد أن **رانية خلاف** مثلا تلجأ إلى تفتيت الجسد لا إلى مجرد أعضاء متناثرة، ولكن إلى شظايا وذرات تتطاير بلا نظام، أما **نجلاء علام** فليس الجسد عندها إلا «كتلة اللحم التى تسمع أنينها ولهفتها وصهيلها».

إن الوعى بالجسد لا يكتمل ولا يتحقق إلا عن طريق الآخر، وهذه هى التجربة الوجودية التى تكمن وراء أغلب هذه النصوص الجديدة الجريئة؛ ولكن الكاتبات ينتمين إلى ثقافة تنظر إلى جسد المرأة على أنه خطيئتها الكبرى، وليس من سبيل لتبرئتها من هذه الخطيئة إلا بإحدى اثنتين: فإما أن تقمع جسدها، أو أن تتمرد على هذه الثقافة وتواجه محظوراتها؛ ليس من أجل حرية الجسد وحده، ولكن من أجل حرية الوعى وحرية الوجود وحرية الحياة ذاتها، وهذا هو ما نظن أن أغلب الكاتبات قد فعلنه فى هذه النصوص.

ونحن لا نزعم أن هذه النصوص جميعا على مستوى واحد من النضج فى الرؤية والصياغة الفنية، ولكنا مع ذلك آثرنا أن نقدمها للقارىء فى جملتها، ورأينا أن نرتبها أبجديا مع ما قد يكون فى ذلك من ظلم للكاتبات الناضجات.

ح . ط

آمال عويضة

هواء فاسد ولعنة تقتفى الاثر



«لو أنك يوماً احتفظت بمحبتى فى قلبك، فلتغب عنك السعادة لحظة ولتكن أنفاسك مصحوبة بالألم عندما تحكى فى هذه الدنيا القاسية.. قصتى.»

هاملت - شكسبير

هواء القاهرة فاسد يجعلنى ببساطة قابلة للاشتعال .

تتكوم ملامحى دفعة واحدة عند طرف أنفى عندما أرى - من مكانى - حماراً صغيراً تمرد وأصر الا يقوم من عثرته. صاحبه يقف عند راسه ملوحاً بسوط صنعه من عصا خيزران وحبل من الليف قام بجدله جيداً، وصب عليه الزيت والقطران. جلبابه الأزرق - المتدلى طرفه من فتحة الجانب المشقوقة عند خط الوسط - ينضح بقتامة الوان الأتربة والعرق الجاف. يطل من فتحة الجلباب العلوية رأس ضخم وطاقية شبيكة بهت لونها. الأطفال العائدون من مدارسهم يتابعون المشهد بسعادة بلهاء ومرح غير مسبوق لا أجد لهما مبرراً. أحدهم يقترب من الحمار ويدوس على ذيله بطرف حذائه. تفزع أسراب الذباب التى كانت قد استقرت فوق قروح الحمار الكثيرة والمختلفة ألوانها، ما بين الأحمر المفزع فى منتصفها وشئ من قتامة اللون الأسود حول حوافها الخارجية.

من نافذة الأتوبيس أحدق فى جسد الحمار الممدد بلا حراك، وشك ما يساورنى فى إمكانية بقاء رمق من حياة فى فم هذا الحمار. سائق الأتوبيس يزار بصوته وكلاكس مركبته لاعناً الأيام السوداء التى دفعت به سائقاً فى هيئة النقل العام. العربة الكارو تقف وحيدة على بعد خطوات تحمل بمفردها أكواما من حديد التسليح، بينما ذراعا العربة ممددتان أمامها بلا حراك أيضاً.



من موقعى بالكرسى الأول ـ والذى حاربت من أجله، صبياً يافعاً كى أجلس ـ بقيت أتابع الواقفين حول الحمار وهم يتصايحون بنصائح عقيمة. يضايقنى عرق يوليو اللزج؛ فأمد يدى تحت الحجاب أمسح قطراته النابتة فى جبهتى وأدفع بشعيراتى البيضاء النافذة التى تسللت إلى الخارج فى غفلة منى. أسمع أحدهم ساخراً يقول:

ـ والله حمار جدع.. إوعى تقوم

هواء القاهرة فاسد يدفعنا إلى الاشتعال. دخان السراب المتأرجح بين أسفلت شارع فيصل وسمائه يحتل نصف طول الشارع المتجه إلى الهرم ، بينما النصف الآخر مكدس بالسيارات التى توقفت خلف جثة الحمار الممددة فى سكون عدا بطنه التى تعلو وتهبط فى حركتى زفير وشهيق هادئتين منتظمتين. أحدهم يفقد أعصابه ويخرج رأسه من نافذة سيارته طالباً من الواقفين عمل شىء :

ـ ابعدوا الهباب ده.

السوط يجلد جسد الحمار قطعة قطعة، أما سكان فيصل فإنهم يكتفون فيما بينهم بتناول قصة الحمار الذى عصى. عائلة بأكملها تقف فى إحدى الشرفات المطلة على الشارع . الأب ينفخ دخان سيجارته لأعلى، والبنات يتضاحكن مع أمهن، أما الصغرى فتغمز بعينها لطالب مازال يمسك بحقيبة كتبه المدرسية بين ذراعيه؛ ويقف بالقرب من منزل الفتاة يتابع مشهد الحمار بنصف اهتمام وبعض ألم.

انشغل بعض الوقت بمتابعتهما. تتسلل الصغرى إلى الداخل وسرعان ما ألمحها بعد ثوان مطلة بجسدها من بوابة المنزل الحديدية، تمتد يدها بسرعة لتتسلم شيئاً من الفتى الذى ظل واقفاً لثوان بعد ما سلمها ما يحمل. أبتسمُ لجراتها ورومانسية الفتى..

هواء القاهرة فاسد يدفعهم إلى الاشتعال. تصمتُ المركبات المكومة فى شارع فيصل تماماً. تزحف جلطة المرور إلى كوبرى فيصل تتراكم السيارات فى ميادين الجيزة والتحرير ورمسيس، وتستشرى فى شوارع العتبة وعابدين حتى تصل إلى العباسية وروكسى ونفق العروبة. تتوقف الأتوبيسات النهرية عن العمل، بينما تتناقل وكالات الأنباء خبراً صغيراً عن اضطرار ملاحى ميناء القاهرة الجوى إلى إغلاق ممراته لسوء الأحوال الجوية. سكان حديقة الحيوان يهرعون إلى مخابئهم وتضج الأبراج السكنية المطلة على نيل القاهرة بتأففات ساكنيها حول تمثال نهضة

مصر.٢ نمت لافتات الشجب والإدانة بينما يتقافز الشباب - من أعضاء الجماعات الإسلامية وحورس والتجمع والحزب الناصرى - يلقون بأوراق بيضاء على الجالسين داخل السيارات الباركة فى الميدان.

التليفونات ساكنة والكهرباء توقفت عن بث روحها فى الأسلاك الباردة، أما المياه فقد أصبح المورد الوحيد لها هو نهر النيل الذى قيل فيما بعد إنه توقف عن الجريان أعواماً كاملة حداداً على الحمار الذى تمرد فعصى فمات.

القاهرة تشتعل.

يتوقف كل شئ - حتى القلوب عن ضخ الدماء - ويبقى الوضع على ما هو عليه لقرون طويلة تالية.. حتى تهجم عاصفة جائعة تأكل الميادين والأبراج السكنية والناس عدا الفتاة التى تزوجت الفتى الذى كتب لها قصيدة مكسورة الوزن. ينجبان أطفالاً يأتى منهم علماء آثار وجيولوجيا بعد ملايين الأعوام للبحث عن حفريات حمار تقول الأسطورة إنه تمرد فعصى فجلب اللعنة على مدينة كانت تستمد بهجتها الوحيدة من ثرثرة سكانها المتبلدين وتحيا على زفير أنوفهم الفاسد.



أمانى كمال

مسافة بين الأبيض والأزرق



- ١ -

من رحم فاضل - على غير العادة - لامرأة تدعى الفضيلة حينا، والنبوة أكثر الأحيان، تحملنى (هى) كرهًا، ويتميز (هو) غيظا بوجودى، منهما.. أطلقت صرختى بعيدًا.

قابلوا صرخاتى.. بضحكاتهم، ليس هناك فرق إذن بين أن نصرخ أو نضحك، أن نتألم أو نتلذذ، لقد صرخت يوم الخروج بما يكفى لأن أضحك العمر كله.

- ٢ -

التقفتنى أيدٍ كثيرة.. لم أشأ أن أحصيها.. وكانت يد الله سابقة ولاحقة بأطرافها العديدة، وأصابعها التى لاتعد ولاتحصى. تقافز جسدى من يد إلى يد، وبينهما فراغى امتلأ. امتلأ بالأصابع والعيون.. بشفاه منفرجة.. وأسنان بيضاء وصفراء وبنية، وابتسامات بلون أسنانها. ثم اكتظ بالخير والشر حتى فاض الكيل (كما يقولون)

- ٣ -

تكفنت منذ اللحظة الأولى فى خرقه بالية.. بيضاء.. ممزقة.. ربما من فستان زفاف أمى.. ربما ملاءة سريرها.. ربما مما تبقى من كفن جدتى. فصار الأبيض لون ميلادى وموتى.. كما هو لدى كل البشر لون الميلاد والموت والرحيل إلى الله

عبر الصحراء أو بين الأعمدة.

هكذا كان غطائى الأول.. دثرتنى به أمى فاستحلت مومياء صغيرة.. لاتهتز.. تُحمل بقبضته اليد الواحدة.. وهل بعد هذا يجوز التعرى؟ ما زلت أخجل من خلع ملابسى أمامك.. ولا أخجل عندما تنزعها أنت عنى.. فتنزع موتى بيديك.. لأكون.

- ٤ -

هذا الأبيض.. كالخلايا السرطانية يسرى بين الألوان.. يأسرها.. كسراب يأتى.. وخلسة يذهب بأكثر مما يأتى به، أهكذا ترتدى المعانى الجميلة فى زماننا لون الموت؟

- ٥ -

يشب عودى.. وتتمزق أكفانى البيضاء.. أو هكذا أعتقد.. وبسلطان تمردى أنفذ من بين أقطار السماوات والأرض أعبر سبعا طباقا.. أو فرادى. حتى أرى شجرة الحياة.. شجرة المعرفة.. الشجر المبارك (وما أكثره)..عند حافة هذا الثالوث المتراص.. تتدلى ورقة صفراء.. ذابلة.. نشف عودها.. تتحين الفرصة للسقوط فى فضاءٍ بين السبع والسبع.

- ٦ -

فى ركن مظلم.. هناك.. أجد لوحى الأسود منتصبًا.. مسطور فيه: ألف اسمى وباء بؤسى وتاء تمردى وثاء ثراى ومن أبجديتى محفور فيه: (اذهبى لالباس لك فى ليل، ولا معاش لك بنهار). أسير بألواح من مسد..بكتاب الموت مدلىً من عنقى.

- ٧ -

ألملم من الطرقات والصفحات وأفواه البشر ذرات الخير التى لم أقصد، ذرات الشر التى لم أفعل

فيخفق الميزان.. أعيد الترتيب والتهذيب.. فيخفق الميزان عبثية تلك الالواح التى خطت أقدارى شقية تلك الروح ترتدى جسدى. ملعونة تلك المسافات بين قدمى

- ٨ -

المسافات (ذاك الفراغ القاطن بين نقطة ونقطة) مسافات الطرقات .. مسافات الوقت .. مسافات أجساد الرجال .. مسافات ذات ألوان سوداء ورمادية.. أرى ألوانها فى عرق السماء.. أمواج .. نفايات السحاب.. من تلك المسافات (مفردات الطبيعة حولى) صنعت روحى.. ورغم تناثرها.. تسربها من بين أصابعى.. عدم إحكام الصنعة.. مازلت أراها.. أراها تنز.. تتفصد من تحت إبطى أراها بلون الفساد.

- ٩ -

تأخذنى متاهاتها.. وفيها أجوب.. حيث صنعت مستديرة.. أو نُحِتَ أو تم بسطها لذوى الأقدام المغرمين بالقفز..

تنخر آلامها فى عظامى وأعصابى.. استشعر أنينها فى رأسى المصنوع منها.. تتمزق شعيراته الهشة.. ذات الدماء الزرقاء.. فأفقد وعيى.

- ١٠ -

من الأبيض والأزرق ألوانى.. صنع موتى وفسادى .. فأنا أحمل الفساد فى نصف جسدى الممتلئ بالزرقة ... وتشاركنى كل أنصاف أجساد البشر.. الاحتضار

- ١١ -

فى يوم مقداره خمسون ألف سنة مما نعد ونحصى.. يشيب فيه طفلى.. وأضع حملى غير المكتمل.. ويفر منى أبى وأمى.. إخوتى وزوجى.. يتركونى وحدى.. خائفة.. أحمل لوحى الأسود.. ميزانى الخاسر.. كتاب موتى المدلى من عنقى..أبحث عن شئ حولى..

لا أجد إلا فراغًا شاسعًا ممتلأ بالألوان.

- ١٢ -

الآن.. أُمنِّى نفسى بلقاء الأحباء.. أتغلب على الموت بخيالى.. حتما سنعود.. بهذا أحلم كى نتحاب من جديد.. نتصارع من جديد..

المهم أننى إلى بيتى وأوراقى سأعود.. لأجد سيجارتى ما زالت مشتعلة والحجرة دافئة.. وانت أمامى.. وربما نعود من البداية .

أمينة زيدان

ولد وبنت



فوق الوسادة الرفيقة الطويلة، سكنت دماغ المرأة المعصوبة، لم يعد النضال مجديًا... الأفق المطل التصق بالنافذة الضيقة، جاثمًا بظله على جسد المرأة وروحها... رَوّت المرأة حلمها وكأنها لم تكن تستدعى الموت منذ قليل:

- رأيت النهر جافًا... الماء علو شبر، شف عن طين القاع... المراكب الصغيرة مصفّدة بالعجز، الفراغات بينها تملؤها الطحالب وكتل الصدأ.

الابن والابنة استمعا بغير اعتناء... المرض طال بالأم حتى امتص حبهما لها.

- هلاوس موت

- تود أن تخرب العالم قبل رحيلها

بين كتفى ابنتها وولدها المتلاصقين غامت رغبة الأم فى نظرة أخيرة عبر النافذة، وماتت صامتة.

الفتى الذى يعبث بأنامله يراقب نهدى فتاته... كأنهما كائنان يمارسان لعبة غوايتهما... تشير فيشب بقدميه قاطفًا حبتين من التوت القرمزى لفمها.

- أود أن أحلم.

- وأنت يقظ؟!

- سأغمض عينى على بقعة ضوء وأحلم.

- وأنا معك، سأغمض عينى على الطين المتعفن وأحلم... هاه

- ماذا ترى؟

- أرى صبيًا وصبية جالسين تحت الشجرة، يساقط التوت فى حجريهما لؤلؤًا.

- ابتعد بحلمك.

- ....

- أرى بطة تسير ببطء، فى مؤخرتها يلتمع شىء ذهبى.

- تحققى منه... ما هو؟

- البطة تسرع بخطوها... إنها تركض... تركض وبيضة ذهبية توشك على السقوط منها....

نسى الابن الذى يعبث بأنامله قوانين اللعبة، وركض خلف البطة.

الابنة استسلمت لغواية صديقتيها، ركبت عبثها وسافرت معهما إلى المدينة... سلمت يديها الناعمتين لأحد صديقى صديق إحدى صديقتيها.... دخنت معهم السجائر الملفوفة المحشوة «بالبانجو».. شربت «البيرة»، وقليلاً من (الدراى جين).... رقصت على أنغام الملاعق والأكواب وأطباق الترمس... بعدها ظلت ساعة تبكى قسوة أبيها المسافر.

- (حين يقرع أبى الباب يغشى علىّ... انا اخاف منه، وأمى كانت تخافه... اخى ايضًا يخشاه.... احيانًا اخاف من اخى... أبى أيضًا يخاف، يقول إنه يخاف الله).

عينا رفيقها كانتا حمراوين تحدقان فى نقوش المفرش الوردية، بآلية كانت تجذب أطراف ثوبها لتغطى فخذيها... دمعها المتقاطر كحبات توت قرمزية مسحته أطراف خصلات شعرها المصبوغ.

اتفقت ورفيقها أن يفعلا كل شىء على أن تظل عذراء.

جلس الفتى الذى يعبث بأنامله فوق مقعده الأثير، وقد اتسعت مقلتاه... جلست الفتاة التى تجذب ثوبها بآلية فوق سريرها الذى تخفى بين حشيتيه فساتينها القصيرة وسراويلها الضيقة فى انتظار أبيهما الذى فاته دفن الأم.

رانية خلاف

ثنائية



اتراني افعل ذلك كثيرًا.. أم انها فقط بعض الظنون تنتابني من حين لآخر؟..

إن لساني لا يكف عن الحركة.. يقفز للأمام وللخلف ويكاد ينفلت للخارج ثم أجده يرتطم فجأة بسقف الحجرة اللزج ويعود يهبط على الأرض متخذًا شكلاً كقطعة من اللحم النيء ترتجف بشدة.. وعادة ما اجلس انا وانت هكذا على كرسي خشبي.. أفتح فمي عن آخره ـ بعد أن يكون قد فرغ تمامًا من الداخل ـ ادفع بقفصي الصدري بنتوءاته الكثيرة بقوة هكذا للامام كي يظهر في شكل عكسي مع ظهرك المقوّس.. فنبدو هكذا من بعيد وكأنما نتهامس.. أو نرتكب حماقات صغيرة.. أتسلل من الخلف.. أقترب منك، أضع ذقني فوق كتفك الرخو فتصدر مواءً أشبه بزفير مكتوم.. أربت على رأسك الساخن.. خبرني.. هل خفّت حدة المواء الآن؟.. من أين إذن تأتي كل هذه الضوضاء؟.. امازلت حزينًا.. تعلو الدهشة ملامح وجهك؟ هل استقبلت اى زائرين مؤخرًا .. حدثني هل كانت بينهم مراة تلبس معطفًا ابيض اللون ؟.. قلتُ وأنا اشد اذنه وكأنني أستعد للتجول بداخلها.. ياه.. هل تتسع أذنك لكل هذه الأحذية.. ام م م.. أحذية سوداء وملونة و..

منذ متى وأنت تقف هناك؟.. هل.. تنتظر شيئًا.. لماذا إذن تزوغ عيناك وأنت تنظر للطريق بغير انقطاع. أتنتظر مقدم العصافير حتى تبتلع عينيك.. ألن تطلق سراحها أبدًا؟

الفُّ ذراعيَّ حول رقبتك الطويلة الملتوية مثل مشجب خشبي هه.. هل أصاب العطب لسانك فلم تعد تقدر على النطق.. الا تعرف كيف تثرثر في فمي بكلمات ساخنة.. الا يمكنك أن تقول أى شيء.. أى شيء مثل.. لقد تشرفت بمعرفتك

ياسيدتي.. لقد تأذيت من ملمس يديك الخشنتين ورائحة ملابسك المبللة بالعرق.. والآن.. ألا يمكنك أن ترفع ساقك الممتلئة هذه قليلاً وتتجه بها صوب السماء..

«إن ساقًا واحدة تكفي للوقوف عند عتبة السماء».. يمكنك إذن أن تخلع نعليك وتبدأ في الغناء.. لا تخش.. سأمسك بحنجرتك ريثما تستعد لاصطياد الكلمات من بطنك الممتلئة بالماء.. أنا لا أدرى لِمَ تخبيء دائمًا يديك خلف ظهرك.. أرنى يديك.. هل هى دائرية أم.. أوه.. ما هذه إلا قطعة لحم بلهاء باردة.. أنا أبحث عن..

هل لديك أى أصابع؟ أعنى أصابع تستطيع الإمساك بأى شيء وإلا فلماذا تقف هكذا كالأبلة مادًا ذراعيك للأمام.. هل تنتظر شيئًا.. ها هى الأطباق الطائرة تأتى من بعيد..

أتحب ملمس الخبز عندما ينزلق من أنفك هكذا إلى رئتيك.. تشعر دائمًا بالشبع أليس كذلك.. هل يمكن أن تصف لى أحساسك بالشبع.. هه.. هل تخجل.. لا.. ياإلهى.. لماذا إذن تحمر وجنتاك هكذا؟.. هل أنت مريض..؟

أثقلت عليك أليس كذلك.. لقد كنت أريد فقط أن أقول إنى أريد أن المس وجهك بأصابعى.. أريدك أن تكون لى شيئًا أوه.. أى شيء..

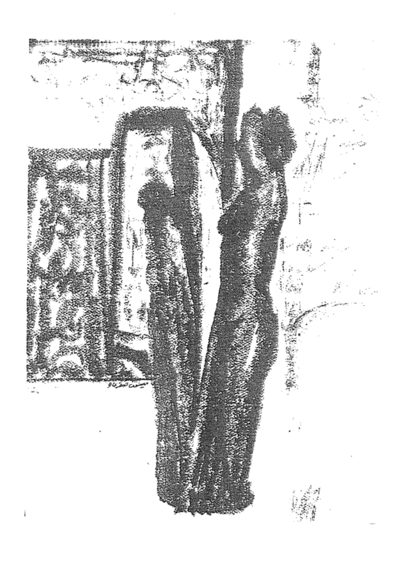
أنا.. سأحبك للغاية وسأكلمك كثيرًا.. كثيرًا جدًا.. لن اخفض عينىّ ثانية حين اراك.. سأحملق فيك هكذا وارفع حاجبىّ بثقة.

لى حاجبان كثيفان لونهما بنى، مائلان إلى هذا الحد.. مثلما ترفع أصبعيك المتجاورين لأعلى وتفتحهما كى يحتضنا الهواء..

أريد أن أحتضنك.. ارغب فى ذلك حقًا.. لى ذراعان طويلان، ذراعان طويلان يشعران بالملل سأفتحهما الآن عن آخرهما وأضمهما ثانية كى أشعر جيدًا بالخيبة وكأننى هبطت لتوى من سفح جبل عميق هل يوصف الجبل بالعمق؟

لماذا أشعر إذن أن كل شيء ضحل تافه بسيط.. وأننى كائن صغير يمكن لكفيك أن تحتوياه بسهولة..

لك أصابع طويلة حقًا.. أراها تزحف لتطول القمر ألا يمكن أن تطولنى أنا أيضًا؟ ازح يدى الملونة عن وجهى حتى يبين.. «أنا امرأة حقيقية..» أفك شعرى المربوط فى شكل دائرة حمقاء.. أهزه بعنف حتى ينساب كتموجات بحرهائج.. أترانى الآن؟



.. مرة أخرى أتسلل إليك.. أشعل ضوء الحجرة.. أضع يدىّ فوق كتفك.. أتراقص حولك فى هدوء.. فيدور ثوبى.. يفترش وكأنه يحوى بداخله قبيلة من النساء.. أراك تقف وحيدًا.. هل تشعر حقًا بالوحدة.. هل تعانى مثلى من الأرق.. تجلس هكذا فى الشرفة مساء تفكر كيف يطلع القمر كل هذه المسافة فى السماء بدون مصعد أو سلم يتكىء عليه.. وتشعر بالحيرة عندما تتجول نملة وحيدة فى صحراء قدمك اليسرى ولا تستطيع الإمساك بها بأصابعك الغليظة عندما تجرى مسرعة لتختبىء بين أصابع قدمك التى تنبعج كل مساء وتهمس لها بصوت خفيض متوعدًا «حَموُتك» ألا تقول ذلك عادةً ثم لا تفعل أى شىء فى النهاية؟..

أنظر إليك مليًا فلا أرى شيئًا.. أفتح عينىّ ثانية.. أمد يدى لأنزع ذلك الحجاب الأبيض الذى يفصل بين وجهينا فتغوص يدى فى الهواء وتعود وقد تناثرت عليها بعض الشعرات السوداء الخشنة..

أعرف أن لك شعرًا أسود كثيفًا وأن حاجبيك كثيفين أيضًا.. وعادة ما تتشبه بالنساء فتحرص على إكسابهما لونًا داكنًا بأن تغمس إصبعك فى إناء الحبر وتمر سريعًا فوقهما.. تفعل ذلك كل صباح.. تحملق فى المرآة لدقائق.. ثم تمد يدك بسرعة لتغلقها كى لا يراك أحد.. أعلم ذلك، يجعلك هذا تشعر وكأنك.. (لا تؤاخذنى).. وكأنك رجل.. «هل تشعر حقًا أنك رجل؟»

عفوًا .. أنا لا أعنى أى شىء.. إننى فقط أتساءل.. أنت تعرف أن لسانى حائر لا يهدأ أبدًا .. ماذا .. هل أصبتك بالارتباك؟.. لماذا إذن تضع أصبعك فى فمك تاركًا قطرات الماء تنساب من أنفك هكذا.. أيمكننى أن أتدخل لأعدل من وضع رباطة عنقك.. أحب أن أفعل ذلك.. لا أدرى لِمَ تصر على وضعها هكذا فوق ظهرك.. يبدو هذا مضحكًا بالنسبة للبعض خاصة الذين لا يدركون جيدًا أنه بإمكانك أن يكون لك أكثر من وجه فى آن واحد.. يشعرهم ذلك بالارتباك ثم أجدهم يعبثون بشواربهم.. ويتساءلون - من الخطأ أن تجعلهم يتساءلون بكثرة هكذا - وقد يأتى أحدهم ليسألنى مباشرة إن كان قد سبق لى أن تحدثت معك ولو لمرة واحدة.. فأقول أن عَلَيْهِ أن يضع يديه خلف ظهره عندما يتحدث إليك حتى يقاوم رغبته فى تسديد اللكمات إلى وجهك.. أو فمك حين ينطق.. لِمَ تحملق فىّ الآن هكذا..؟

ألا توافقنى أن منظر وجهك يكون بشعًا حينما تتساقط الفئران من فمك لما توشك أن تفتحه هكذا كل صباح.. هل تعلم كم يبدو مضحكًا أن يكون لك أسنان صغيرة وأخرى كبيرة تأكل بعضها؟

لماذا ترفع حاجبيك هكذا؟.. هل أخطأت أنا فى أى شىء.. وماذا أفعل إذن..؟ أخذت أعبث فى شعرى.. ألف خصلاته القصيرة حول أصبعى ثم أتركها تتلوى حائرة.. «يقولون أن المرأة عندما تستشعر الوحدة فإنها تبدأ تعبث بشعرها.. ربما كى تهرب للداخل.. هل تجد عادةً من تحادثه بالداخل؟.. ربما.. لا أدرى».

.. قلتُ وأنا أتأبط ذراعه فنكاد نظهر من الخلف مثل كتلة من الثلج الأبيض تقاوم حرارة الشمس.. «لا يهم الآن أن تخرج منى أو أن أخرج منك.. هل يمكن أن نخرج سويًا من هذا الدخان؟» ثم أردفتُ.. هل تعلم الفارق بين الباذنجان الأسود وأصابع الديناميت.. أتدرى كم يبلغ عمق باطن الأرض فى تلك المساحة التى تحتوينا معًا؟.. لماذا تقف هكذا مشدوهًا أمام قفص الباذنجان.. إن له ملمسًا لزجًا.. أتعلم أن ثمرتين من الباذنجان كفيلتان على الرغم من ذلك بإثارة الرعب الآن فى حى بأسره ؟..

ترى أنت كل ذلك وتظل مستسلمًا لجاذبية الأرض .. هل تشعر بالتعب؟.. بدأت قدماك تتورمان.. أرى ذلك.. كم قطعت حتى الآن من الكيلومترات؟ هل تسمع ضجيج العربات فى الخارج؟

«للعربات أرجل تسير برشاقة على الأسفلت الساخن».. أنت أيضًا لك عجلات ناعمة تركض فوقها حينما تود أن تلتحم بذرات الهواء.. أعرف أنه قد مرَّ وقت طويل وأنت تفعل الشىء ذاته.. تسير من مكان لآخر.. تستخدم قدميك كثيرًا فى الانتقال بين السماء والأرض.. ألم تفكر يومًا فى أن تتخلص من ذلك العضو الزائد؟ .. هل يبدو ذلك غريبًا؟

لقد فعلت أنا ذلك مرارًا.. أحضرت مقصًا كبيرًا وقطعت ساقيَّ الطويلين.. وكأننى أقص شريطًا من الورق.. ثم جلست أفرغهما من الرؤوس الأسمنتية السوداء التى تتناثر داخلهما نتيجة للسير مباشرة على الأرض الأسفلتية..

أعلم أنك لن تقدر أن تقطع الـ.. إن امرأة واحدة لا تكفى..

«أمازلت ترانى وكأنى عشر من النساء تتراقص أثداؤهن فى صخب».

«صباح الخير يارجلى الصغير..» قلتُ وأنا أنزع الملاءة الحمراء عن جسده فيبدو كائنًا صغيرًا مكورًا كما كان منذ بضعة سنين.. ثم أردفت.. «لا تنس أن تغلق وجهك جيدًا قبل أن..»

- «لا شأن لك يامجنونة بوجهى..»

- «أمازلت ترضع اللبن من ثدى ذلك الرجل الـ..»

.. ثم قلت وأنا أخرج لسانى وأحركه يمينًا ويسارًا ثم أضع كفيَّ على وجهى وكأنما أخشى أن يغادر مكانه فجأة.. «إذن حذارِ وأنت تصفع الباب خلفك أن ينقطع ذيلك الأبيض الطويل» أرقبك عندما تتمتم فى المساء «مجنونة.. مجنونة هى ولا شك.. كم أحب جنونها..» وأضحك منك كثيرًا عندما تفتح أزرار قميصك وتنظر إلى الداخل وكأنما تبحث عن شىء ما يلدغ صدرك وأنت تقول.. «ياكِ من شقية.. اخرجى.. اخرجى يامجنونة»..

والآن .. لقد مللت السير. هل يمكن أن تحملني لبعض الوقت.. ثم.. لك أن تطوحني في الهواء كما تشاء حتى يتهدل ساعداك. ألا تفعل ذلك من أجلي؟.. لماذا توقفت إذن عن الحديث.. هل أصابك الملل أنت الآخر؟ .. هل تموت الآن ببطء .. هل.. أمد الآن ذراعي لتموت فوقه؟

إنني لا أريد أن أموت الآن.. هل يتحتم أن نخرج سويًا من هذا الباب الضيق في ذات الوقت؟

إلى متى تقف فاتحًا ساقيك تاركًا الثعابين تمر بينهما في طمأنينة؟.. أرجوك لا تخترقني هكذا بنظراتك الحائرة فأنا مثل الأخريات أشعر بالخجل في بعض الأحيان..

«لا تنظر هكذا وراءك في غضب فلن تجني شيئًا»..

هل يتسلل الموت إليك الآن.. هل يبدأ عادة من قدميك ويصعد للسماء؟

لا تنظر في المرآة طويلاً.. إن لك حاجبين كثيفين.. لا تختبيء مثل كل مرة خلفهما.. يبدو الآن طرف سروالك البني.. هل يوجعك عندما أشده هكذا وأعري ساقيك.. تضحك!.. تشعر مثلي بالمرح؟.. لا تختبيء إذن حتى أجد من أحادثه.. لقد مَرّ وقت طويل منذ أن أتيت إلى هنا..

أيعجبك لون طلاء أظافري.. لون جواربي القصيرة.. تغريك بأن تنظر طويلاً للأرض وتغوص فيها؟ أيفزعك اللون الأحمر؟.. والزجاجات الحمراء.. والـ.. ملاءات الحمراء.. هل تشعر بالخوف الآن.. يتسرب إليك العرق من الشمس المعلقة في سقف الحجرة؟

لماذا تحاول دائمًا إرغامي على قتلك ثم تصحو ثانية بعد قليل وكأن شيئًا لم يحدث..؟ هل يعجبك فمي وهو يتحرك هكذا سريعًا..؟ ألا يغضبك ذلك؟ ألا تود أن تقول شيئًا.. أي شيء؟

هل تعرف أنه لا يظهر منك الآن سوى قدميك.. أنا لا أريد أن يظهر منك سوى هذه.. وأشرت إلى أذنه الكبيرة المفترشة في الهواء مثل طبق من الأرز الأبيض.. يبدو أن حديثي معك قد أغضبك.. هل تغلق النافذة المواربة بيننا؟.. ألن تشرق فيّ ثانية مثل صبح قمري..؟

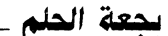
أتسمح لي أن أجول قليلاً خارج إطارنا الخشبي.. أوه لا تشدني من قميصي.. لا تضطرني إلى أن أخلع أكمامي وأركض في الطريق بغير يدين..

أهمس.. «أرجوك لا تشعرني أن الشتاء قادم..».. تبدو مضحكًا عندما تركض سريعًا ويهتز بطنك المنفوخ هكذا

وكأنك قد فرغت لتوك من اصطياد فأر صغير.. خبرنى من يركض وراءك هذه المرة؟ هل هناك أحد؟ هل هناك شىء ما وراء كل هذا الضجيج؟ من أين يأتى الضجيج؟ «لماذا يعلو صوتك الآن.. هل تريده أن يصعد للسماء ولا يعود؟»

أليس من اللائق أن أنسحب أنا إلى الداخل؟ .. لا تتبعنى لا يصح أن تتبعنى إلى الداخل.. لن يظهر منى الآن سوى أطراف أصابعى ألملم أعضائى.. أنسحب فى بطء داخل معطفى الجلدى الأبيض. تبقى عيناى بالخارج تترددان فى الدخول الآن يخفت الضجيج يخفت تمامًا أهمس.. أين أنت الآن.. ياإلهى.. ألن تجىء أبدًا؟





بجعة الحلم

صباح النسمات الندية. صباح إشراقات الذهب على الوجه الناعس الغارق فى خدر النوم ودفء اللذة. صباح تتاليات الماس على عتمة البشرة الداكنة.

كان صباحا عاديا مألوفا ولم يكن ككل الصباحات الأخرى.

هل مازال الحلم مستمرا رغم تسربه من شقوق الستارة البنفسجية المرتخية على النافذة العريضة القائمة بين وشوشة الموج ونعومة همس الحلم؟ مازالت تصاحبها تحت دفء الملاءة البيضاء الناعمة غرابة ملمس بجعة الحلم المزهوة ذات العيون سوداء ناعسة جريئة ومفعمة بكلمات فى عمق قلب البراكين الدافئة؟

حتى العقل الحاد دائم الحركة قرر أن يأخذ راحة وقتية من ملزمات المنطق وقوانين الأشياء. لن يحلل اليوم أو يمنطق أو يفلسف أسباب ونتائج هذه الحالة التى لم يتأكد بعد من غرابتها ربما بسبب قانون تكرارها منذ سحيق الأزمنة.

لاتريد أن تأخذ قرار اليقظة تمهلا للحلم أن يبقى قليلا ولا يعطيها ظهره تاركا لها صقيع الفراغ الموحش.

لا تذكر أن هذه الحالة قد انتابتها من قبل. لم يحدث أن تخلى عقلها عن قبضته الفولاذية على زمام حياتها. كان دائما سيد الموقف وموجه دفة الأحداث ومهندس مسارات العاطفة فى اتجاه الواجب والمتوقع والصحيح. هل تعب فجأة؟ هل قرر التنحى؟ لمَ؟ ماهى قد بدأت من جديد فى شحذ طاقاته اليابسة بالأسئلة المتتالية. وها هو قد بدأ بالفعل يتيقظ ويزيح بجعة الحلم والستارة البنفسجية جانبا ليغرق ضوء الشمس المبهر أرجاء الغرفة النائمة.

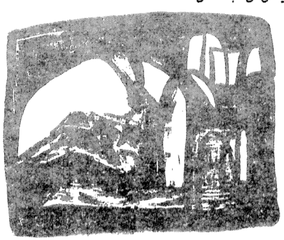
تنفتح العينان بحدة وينتفض الجسد بعنف وتبدأ شحنة تيار العقل تسرى بطاقة أقوى دافعة الدماء إلى شرايين الرأس مذكرة إياه بالممنوع، الخطأ، غير المتوقع. مذكرة إياها أنها امرأة عاقلة ناضجة مسئولة وليست مراهقة الخامسة عشرة. مؤكدة لها أنها امرأة عادية الملامح، غير جذابة، لم تكن مطلقا محط أنظار الرجال الذين أعطوها ظهورهم لطولها الشديد وقامتها الرياضية التى تقارب هاماتهم، فكرهت جسدها والكعوب العالية.

تعكس المرآة سواد فستانها المعلق من رقبته على شماعة الغرفة فترى لأول مرة غرابة هذا الكفن.

تتأمل برعشة الدهشة الأولى انعكاسات صفحة بشرتها وكحل الشعر الغجرى المنسدل على قميص نومها.

يزجرها العقل متمسكًا باستماتة بحياد الصورة الفاترة التى طالما صدّرها لها فلا ترتدع بل تطفح على سطح عسل العينين شقاوة تساؤلات مختلطة. لم لا؟ لم ما كان؟ لماذا الآن؟ لماذا ليس بالأمس؟ الأمس! تذكرت الآن أنه بالأمس وبالرغم من طول معرفتها به، بالرغم من وجودهما وسط جمع من الناس فإن سواد العينين العميق قد عكس أحمر شفق المغيب فى نظرة تحدثت بفحواها. «وحشتينى أوى» سمعتها ممزوجة بحنو أبوى وصداقة عاشقة. ابتلعتها فسرت فى دماء شرايينها الباردة فآنستها وأدفأتها وهدهدت أشباح خوفها والشجن.

أفاقت على دفقات رذاذ المياه الباردة فوق عضلات جسدها المشدود. اتجهت إلى دولاب ملابسها بعد أن أعطت ظهرها للمساحيق التى طالما توسلت إلى سحر تأثيرها وانتقت بلوزة حريرية بيضاء ذات فيونكة ستان عريضة وجونلة بنفسجية مخملية الملمس منسدلة وصندل أبيض عالى الكعب. تركت بلل شعرها لهواء الشارع الملحى الرطب وحدة أشعة الشمس يجففانه وحاولت أن تتذكر أين يمكن أن تجده الآن.



سناء محمد فرج

اللهب المتصاعد



وقفت أمام النافذة، ونظراتها المفزوعة المهروسة تنطلق فى أرجاء المدينة التى تفككت، وارتخت قوائمها وأجزاء كثيرة منها تكومت فوق ظلالها، وتقلبت البيوت كالأطباق البلاستيكية العالقة ببقايا الدهون والغيوم الثقيلة، الأرجل العارية المنحشرة بين أطراف السراويل، وأطراف طوار الشارع الطويل.

امتدت نظراتها وتكسرت وتلاحقت فى الفتات وغابت بعيدا، غامت فى دائرة الانكسار والانهيار، تلك التى تكونت بين أصابع الحرب، وتنقلت من مكان إلى مكان بين النوافذ، والأبواب، والأشجار وصفارات الإنذار العالقة فوق أجراس الكنائس، ومآذن المساجد، والديوك التى تبدلت صيحاتها واختلطت بدوى المدافع وصرخات طفلة على مائدة الختان، وعروس انفضت بكارتها برصاصة اخترقت الزجاج المعتم، ووليد جرى بثدى أمه التى أصبحت فى حجم مشيمته ملقاة فى منور البيت القديم، قشرة رمانة محروقة، وحبات سوداء ينفذ منها لهب النار والموقد الذى يحتضن نيرانه الزرقاء ويقاوم النيران الحمراء التى أخذت تداهمه وتهاجمه، فيدفع بنيرانه الزرقاء داخل ترمسة فضية، ويتوارى فى ركن من الجدران المرتجفة، وتكاد هى تمثل على الجدران كلما ازدادت ارتعاشة ساقيها، وكلما اقشعر السقف فوقها، تبدل الدفء حول رجليها بهذا الحريق الذى يقترب ويحوم، ويتسلق النوافذ، أصبحت لا تلمس نافذتها، بل ابتعدت وهى تفكر كيف تتركها قبل أن تصعد إليها بأنفاسها الثقيلة، ودفقات دخانها الخانقة وظلت تنظر فى كل الاتجاهات.. ربما تجد مكانا آخر تختبئ فيه، وربما تهبط على أرض لا تلتصق بهذه الجدران ولا تصل إليها تلك الحرائق، فتنفذ داخل جسدها وتحس أن ساقيها يرتدان إلى الموضع الأول الملتهب إلى ذاك التوقف والارتعاش فيتأرجحان مع السقف والأرض المنفصلة، المنكمشة

فلا تعرف كيف تنحنى بعينيها لتنظر إلى موضع قدمها إلى هذا التشقق اللزج فتقاومه وتدفع عنها الخوف، والاستسلام والتوتر، فتنزع عنها هذه الجدران، وتنزع عنها الرداء الذى احترقت أطرافه، وتنزع عنها هذه الشقوق التى غطت نوافذ المدينة.

ربما أرادت أن تعود تلك الطفلة التى تأنس إلى نيران الموقد الزرقاء، وحاولت لف شرائط شعرها الحريرية حول لهبه لتضمها إلى أصابعها الصغيرة، فلا تخاف من ضمها إلى خصلات شعرها تتطاير معها وتمتلئ بأطياف أحلامها وهى تعدو ويعدو خلفها موقدها وتشاكسه وهو يدفع بلهبه الأزرق على مدى الطريق الذى تجرى فوقه وتنحدر بخطواتها فيتدحرج معها هذا الموقد لا تغيب عن سماع صوته. فتدفع «كباسه» وكأنها تفتح نوافذ المدينة أمام هذا العالم فلا تخاف لا ترتعش.

فكرت أن تسمع هذه الأصوات وأن تعود إلى سماعها، وأحست أنها فى حاجة لأن تدفس نفسها داخل تلك الترمسة الفضية، ربما كانت الهمهمات الخافتة المبحوحة التى تسمعها والتى تحس أنها تهز مكمنا فى نفسها هى التى تأتيها. من هذا الصوت المختبئ داخل تلك الترمسة، ومن داخل الأشياء التى توارت واختبأت بعيدا عن الحرب ومن تلك الروح التى انفصلت وسرت من داخل الجسد الملقى فوق النافذة إلى شريان بعيد، تلف وهى تعبر الأسلاك الشائكة وأجولة الرمال وسواتر الأحجار، ورءوس الخنادق المغطاة، تلف بين البوابات المفتوحة وتدور، وتنزلق من النوافذ الضيقة، والكوات، وتنغمر بشعاعات الموت، وتتدحرج وتتقلب إلى أن تعود إلى جسدها الملقى، لتلمس أصابعه وتضغط صدره، أنفه، عينيه، وتجذب يديه فوق المدفع وتجرى.



سها النقاش

ثلاث قصص



وسائد

كان «قطنة بيضا» و«طباشيرة بيضا» أرنبين صغيرين يعيشان مع أمهما فى أطراف الغيط.

كل يوم، السماء أزرق فاتح والزرع أخضر زاه والفاكهة جزر برتقالى والأرض طين مرتوٍ داكن.

بالنهار، نلعب حتى نغوص فى وسائد المساء الدافئة.وقتٌ لايخدشه شئ

والأرنبة الأم تحمل شنطتها كل صباح وتخرج لتحضر الطعام: لن أتأخر.

ماما تفتح شنطة السفر الكبيرة على السرير. فى اليد، شريط ورق مكتوب عليه: *LUFTHANZA*. رائحةُ أسرة تفوح هنا. هواء البلد الذى أرسلت ماما منه الكارت. شوارع جميلة بها أشجار ولعب ملونة والناس شعرهم أشقر أملس.

هذا فستان لى. وحذاء. عروسة بفستان أحمر منقّط. حلوى أجنبية: أزرار من الشوكلاتة فى أنبوبه كرتون منقوشة بألوان الطيف.

تتسع عيونى وأنا أحدّق وأقرض التفاحة الصفراء.

لماذا أصطدمُ برنين الملعقة على الزجاج ولماذا حلاوةُ الحلوى.. هكذا؟

لماذا ينبسطُ الأبيض هكذا على أرنب الحكاية والخلفية اخضر إلهىٌ وفصوصُ القلب.. جَزَرٌ بعيد.

الجناح

هكذا، بعد أن أكلت تورتة الاحتفال، شعرت فاتن (أربع سنوات) برجفة تعتصر معدتها، فجرت نحو باب الشقة وأفرغت من فمها سائلاً مُرًا فى هوة بير السلم الحلزونى.

كانت أمها، الأرملة الشابة، تتزوج اليوم.

ضوءٌ مكتوم فى أرجاء الحجرات ذات الأسقف العالية. آخر النهار، يعود رب الأسرة الجديد من العمل بهيئته الضخمة وأطرافه الكبيرة. يغلق باب الحجرة ويُسمع صياح.

ذات فجر، سَمِعَت صوتًا فأيقظت شقيقها الصغير فوجدا بابا مهيب، الجد، يرتدى البيجاما، مازال. يشرب الشاى بالحليب ويدخن.

غ غ غ غ : يسبّح الطائر على النافذة.

فى صمتٍ، يجلسان ويقدم لهما الجد فطائر يأكلانها فى بطء بينما يمرّ قطارٌ هادرٌ يُرى من بعيد.

سهّارى

يسكت الجميع تمامًا عندما تدق الموسيقى وينفتحُ الستار القطيفة الأحمر عن مشهد مضاء. تدخل ماما بعد لحظة وتنادى بصوتٍ رنان: أنتيجون! أنتيجون!

تصفيق.

خالد وأنا لم نشعر بالنعاس عندما غافلنا وأتى.. كُنا قد عاوننا ماما سعاد، جدتى، فى إعداد البيت قبل أن تعود ماما فى المساء من الشغل. رتبنا السرير ولمّعنا البوفيه واستحممنا.. وهانحن بالبيچامات والجوارب نفوح صابونًا.

تدخل الجدة وقد احمرت وجنتاها من وهج الفرن فى يديها صينية فول سودانى محمص، يُشع حرارة. يتناثر القشر على مربعات كُراس الحساب وخالد يلعب بجوارى.

نترقبُ صوت حذاء يصعد. نهمّ. لكنها ليست ماما. قبل أن تحكي لنا الجدة حكاية سيدنا يونس في بطن الحوت، تذهب لتضيء نور السلم. تتدحرج حبة سوداني في مربع في الكراس في الحوتِ في البطانية .. ولانشعر..

تعود ماما ليلاً من المسرح. هذه نغمةُ حذائها ودقاتُ أناملها على زجاج الشراعة، ككل يوم تدخل هامسةً، ويكون وجهانا نائمين.



عـزة أحمد أنور

بيت العائلة



عندما وقفت العربة على ناصية الشارع، أخذت أتطلع إلى البيوت، أعمدة النور، البيوت المتلاصقة.. كان الشارع يبدو كشق رمادى رفيع. لما وقفنا أمام البيت سرت رجفة داخلى.. السكون يخيم على الأدوار .. أدق الأبواب فلا تنهرنى أمى.. لما نظرت إليها قالت: لا أحد يسكن هنا.

صوت عمتي يتردد من الداخل (مين) كان يأتى من قاع سحيق، أطلت بعينيها من خلف طرحتها السوداء، أمسكت وجهى بين يديها المعروقتين بللته بطعم شفتيها ظلت رائحتها بى حتى جريت إلى الحمام.

أجلس على الكنبة، تواجهنا المنضدة ذات السطح الرخامى، اللمبة التى تتدلى من السقف وقف عليها الذباب، عصا جدى مركونة بجوار الحائط.. كعادتها.

بير السلم أنبوبة مظلمة لاأتبين منتهاها، أصعد إلى غرفة البرج، كل أسطح البيوت أسفل بيت جدى، النوافذ تبدو كثقوب صغيرة، المدينة كلها فى قبضتى. كتل الحديد تتأرجح امام عينى أجذب إحداها فتسقط الشبكة على حمامة كانت تقف على طرف العشة.

عندما فتحت الباب طارت جموع الحمام فوق رأسى، الأرض مفروشة بالريش ومنقوشة بحلقات بيضاء وبنية. ثمة عينان ترقبانى من خلف الباب، بحركة مرتعشة رميت له قطعة خبز، ترك يدى تمر على شعره الأسود ومن يومها صرت أذهب يوميا إلى بائع الفراخ التقط له بقايا التنظيف فيلتهمها دفعة واحدة.

حجرة عنتر قرب عشش الحمام والدجاج، يشيد جدى بأن طوال فترة حكمه لم تقع حادثة إهمال واحدة، وهو من أجل

ذلك يكافئه يوميا برغيف خبز يظل يوازن بينه وبين الأرغفة ثم يلقيه على الأرض وهو يودعه بنظرة أسى.

عمى

أراه كثيرا يقف أمام المرآة، يمر بيده على شعره الناعم وبأسنان المشط على شاربه المائل للاصفرار.. يفتح حافظته يطمئن فيها على الصورة التى اختبأت داخلها، تتسرب بعدها ابتسامة تملأ ثنايا وجهه.

أحلق ذقنى بالموسى بعده، فى اليوم التالى أتحسس منابت الشعر التى ازدادت حدة

عندما لبس البدلة العسكرية أول مرة، ركن جدى عكازه على الحائط، مضى يتحسس بدلته. ومن ساعتها لم نعد نسمع عنه شيئا إلا من خلال ورقة يرسلها كل شهر يقرأها جدى بصوت عال ليسمعها كل من فى البيت حتى عنتر كان يضع رأسه بين ذراعيه ويعلو صوته من حين لآخر. حتى فوجئنا بطرقات خافتة فى منتصف الليل.. ولم يكد جدى يفتح الباب حتى ارتمى على صدره ومنذ ذلك اليوم لم أعد أراه إلا فوق كرسى فى حوش البيت.. يجلس ببيجامته ينثر الحب، تلتقطه العصافير، أكلمه.. أهزه.. فيبدو كأنه ينظر إلى شيء لا أعرفه.

العمة

وجه عمتى منذ أن دخلت هذا البيت بل منذ أن رأيتها على الإطلاق.. يبدو كورقة جرائد قديمة ومطوية، تضع ماكينة الخياطة دائما فى المواجهة، تل القماش خلف الباب، القصاقيص المبعثرة على أرضية الغرفة ترسم لوحة عبثية أتقلب على الكنبة، خطوط السجادة العريضة تلتف حول رقبتي، من فرجة الباب بدا ظل عمتى الشاحب وهى ترفع يدها إلى أعلى تدفع نقطتين فى الهواء ثم تغرز بقية السائل فى جسد زوجها فيتقلص وجهه دونما صوت.

ابن عمتى.. له وجه طفل وظهر رجل عجوز.. كان يصنع العابه دائما من الكرتون.. العربات، البيوت، ويظل يحدق أمامها بالساعات

عنتر

يقف لى دائما على باب السطح.. ينبح إذا حان الخطر، العيال يترقبوننى على الأسطح المجاورة، أطلق الحمام من أقفاصه، أحرك الأعلام.. اغوص وأطفو وسط موجة من التصفيق، الحمام يرفرف بجناحيه كفراشات بلون القطن، موج فى بحر السماء الواسع.. افاجأ به واقفا أمامى، ينزع الأعلام من يدى، يصفعنى على وجهى، يبدل الأعلام ويحركها من جديد.. فيرجع الحمام إلى أعشاشه، يوصد عليه الباب ويهبط.

عندما كان لسانه يتدلى جافا مشققا ولا اجد ما افعله كان يندفع إلى دجاج الجيران، يشكون لجدى، فتندفع عمتى وراءه بالعصى أسمع صوت عوائه ممددا بطول السلم. حتى صعدت إلى السطح يوما وجدته ممددا على البلاط، جدى يدفعه بحذائه ويركنه بجوار البيت. اخذ العيال يجرجرونه نحو الخرابة، شعره الأسود يختلط بالتراب، لسانه المتدلى يلحس الأرض أندفع إلى أمى، ادفن رأسى فى صدرها وتظل صورته لاتفارقنى.

أمى

وجهك دائما مغسول بالدموع، بصقة جدى التى تلاحق أبى دائما حتى الباب. أراها فى عينيك، يده التى يدفعك بها، حواف الأرصفة التى نتشبث بها فى الليل حتى لاتسقط فى الطين. تجلسيننى على سور الكورنيش، تخرج زفراتك ساخنة تختلط بالبحر والليل، تهدئين فنعود. لايكاد المشهد يفترق عن عينى وأنا أراها تمسك صدرها وتتمدد على الأرض، تخطف الزرقة لون وجهها الأبيض. رائحة القهوة تذوب واللمبة بضوئها الخافت لاتبدد الظلمة التى تمدد بطول المكان، الناس تنفرط الواحد تلو الآخر، وعينى تتوه فى النقوش التى امتدت إلى مالا نهاية. يسلم أبى هو الآخر على، اردد فى سرى سعيكم مشكور.

صفارة القطار بصراخها العنيد تظل حلمًا لايفارقنى اقف أمامه بالساعات، أتأمله وهو يقف فى فناء المحطة، أتطلع إلى بقعة الضوء التى ينطلق منها. دائما فى الليل أسقط من البرج العالى.. العيال يجرجروننى عاريا نحو الخرابة ، أصحو فأجد قلبى ساخنا ينتفض. أقذف بنفسى داخل إحدى العربات، أتهاوى فى الركن كجوال قديم، اللون الأخضر ينبسط بطول السماء، ثمة بقرة معصوبة تلف، عصفور يقف على حافة الساقية ينطلق نافضا ريشه. أحب تلك المدينة دائما فى هذا الوقت.. البحر يمارس جنونه، تصعد الأمواج على الطريق، تحطم كل الحواجز.. الساحل يبدو من بعيد كقوس مشدود وأنا نقطة صغيرة تتأرجح بين السماء والأرض.

مجد قديم

البيت لم يزل بقامته الطويلة وإن كانت بيوت كثيرة صارت قامتها بطوله. عم زكى ينظر لى طويلا قبل أن يربت على كتفى ابن الأصول، البيت على حاله لم يبق أحد سوى كمال.. ذهبنا به إلى المصحة. كان يجلس نفس جلسته القديمة لكنه زاد عليها فوضع يده تحت ذقنه، أخذ يحرك يده الأخرى كما لو كان عازفا للكمان.. ثمة ابتسامة ترفرف على شفتيه، تظل آخر شىء أتذكره له عندما أغلق الألبوم الذى تهرأت حوافه الصفراء تبقى صورة أخيرة لم أشأ أن أضعها فيه. (رحمة) كانت تأتى له دائما بكوب الشاى، ترفع وجهه بين يديها .. تبحث فى عينيه عن ذكرى قديمة. النور ينفذ من خصاص النافذة، (ورحمة) تقف فى شرفتها، وجهها كما هو بلون الحليب، تضع كوب الشاى على السور، وبعض الحب للعصافير، رائحة الياسمين القديمة لاتفارق أنفى، وظل أمل أخير.. لايبارحنى

عفاف السيد

دوائر مفرغة



أنزوى خلف الدرج،تهوى العصا على حافة كتاب الدين، تتشنج يد الأستاذ على كتفى المعراج سلم من نور يخترق السماء، أصعد السلم وبمعات جفت فى روحى، سوف نموت ويلتقمنا الجحيم، إننى أكذب على أمى دائما، احكى لها عن بطولات زائفة، فى حصة الحساب ضربنا وقسمنا وجمعنا، أنا الأسرع دائما، صفق لى الفصل كله ثلاث مرات، اكذب على أمى وأقسم انى اكلت، اجمع قروشى فى يد البائع وأحتضن المجلة أقرأ قصائده، أكذب وأنا على مشارف السماء الأولى، أسحب أنفاسى حتى يختفى صدرى، رجوتها بالأمس أن تجتث جديلتى وأن تخفينى داخلها، لم تفهم، انا لست مجنونة، كان يزجرنى وأنا العب الكرة مع الصبيان، واقسمت له انى لا أعرف الأرقام، لكنه ضربنى، ومع ذلك لم أحفظ الجدول وكذبت على أمى.

يضربنى الأستاذ رغم انى خبأت صدرى بعناية ولمت شعرى جيدا، اتهاوى، ينثر قصائده فى روحى كى أعيش، سوف أخونه ولن يجد مبررا لتعذيبى، ينزلق جسدى من الوعى إلى متاهات محتملة، معلقة من شعرى بين سماءين، رائحة الدم تستبيح المى، أمسد رأس الضفدعة فلا تحرك عينيها عن نظرة عتاب جارحة، لها ملامح استسلام دون ضجيج، تنبثق رائحة الدم وأنا أعدو مذعورة عبر سماوات موغلة فى العذاب، أحتمى بعينيه، يصفعنى، فى وجهى أخاديد للذكرى كانت أصلا صالحة للدموع، يغرس إصبعى فى جدارات القلب، أخترق الأذين وأتجاوزه إلى البطين، أدفع الصمامات بالعكس وأبكى، يسيل الدم فى حصة الأحياء ، أخور فى انبثاقات الرائحة التى تنخُر استسلامى، يتناثر جسدى بين قصائده، باردة الدماء والدموع، والقلب ينفجر على باب السماء الأولى، ليس على الجدران دم، لن تحيض النساء وهن معلقات ولن

يكذبن، يتدلى نثارى مفعما بالألم والرجاء، لن أدق المسامير فى الأرجل وأثقب القلب بالمشرط، يغرس تهكمه فى خوفى، الدماء باردة للغاية، ولم تغلق الضفدعة عينيها ولم تهرب من حصة الأحياء، يأخذنى فى حضنه الدافىء ولا أغلق عينى، قلب حبيبى ثقبته القصائد والنساء، وكبد حبيبى لن يصلح للاستمرار، يفرد قصائده فى عمرى فلا أرى سلم النور، أظل معلقة من روحى، يضعنى بكل بساطة فى كافة الاحتمالات إلا الهروب من كذبه، عبر موقف صغير أحب امرأة لا تكذب وتركنى تائهة بين السماوات لم يدرك إمكانية تجاوزى كل الترتيبات، الاختراق سمة محرمة، وأنا شققت السدرة ومن عشقه ارتويت، ولكنى أكذب دائما وأنا موقنة بقدراتى، وبأنى لن ألملم جسده من العبارات، ربما أتلوه بين الآيات وأكذب وأنا مدركة إنى لن أمر بالسماء الأولى أبدًا، سأهرب لدروب رسمها جنونى فى فجوات نسيها الله، سيهرب قلبى من تحت النهد الأيسر إلى متاهات الخلايا ولن يعرف الأستاذ أنى وأدت أنوثتى وعدت نعجة لا يعنيها الصعود على سلم النور، ترتل السور القصار ويرعبها صوت العصا، وكان الأستاذ يجرجرنى مع حركة الزمن، وعيناى مثبتة على كذبة الأرقام، ورائحة الدم المجدولة فى حصة الأحياء، أنكمش على عشقى وهو يقول إنى فأرة مهذبة ويجذب شعرى، أتمنى أن ينفصل رأسى وأسترسل بين السماوات، لكنى محصورة بين ادعاءات عشقه، سوف نعلق من نهودنا لأننا نساء، قال إنى بخمس نساء وإنى دافئة، رجوت أمى أن تجتث جديلتى الكستنائية، لكنها كانت معلقة مع أنها تعرف كذباتى جيدًا، وتدرك أنوثتى وتخبئها ولا تعلم أنى اكتشفت الفجوات فلم يشغلنى أمر حبيبى وهو يرتع بين الحور الأبكار.

يتكئ الأستاذ على أريكة زيفه ويدعونى، أشبه نعجة سائبة، وأكره الأرقام، وحبيبى يمضى نحو الدوائر المفرغة ويضحك عاليا وأنا أذكره بوعده وكان يزيح بكارتى ويمرق إلى الجنة، استباح جسدى كثيرًا وأراد المكوث لأطول فترة ممكنة فسحق روحى متعمدا وأرغمنى على الانزواء فيما بينه وبين الألم، وأغمض عينيه الكاذبتين وضحك، ودائما أصرخ ولا أعود مثلهن، وأكذب على أمى، وأحب الضفدعة، يضغط الأستاذ كتفى ويرشق العصا فى اطمئنانى، كل أهل النار من النساء، سأحتمى بأمى وأبكى، لن أكون امرأة أبدًا، فى السماء الأولى سوف تعرج النساء ويكشفن النهود ويصرخن، لكن الرجال الكاذبين دائما يتكئون على الأرائك وحدهم وأنا متعبة للغاية ومحصورة بين سماءين بلا مبرر، أبكى فى حضن حبيبى وأنثنى تحت الدرج، أخبئ أوردتى من الأستاذ وأقرأ قصار السور، أربع يدىّ وأنا أقرأ وأغمض عيون قلبى وأكذب، لكنه كمش صدرى فلم يجد القلب الذى انزوى بين القصائد والحنين، وتمدد حبيبى بين الحور ولم يتلق جسدى المنهوب وأنا أتداعى بأثر رجعى، ويجف دمى على حواف السماوات فتنغلق صمامات القلب، تتشظى روحى بين الحنين والفقد، ويعدن أبكارًا فلا يكتب حبيبى القصائد أبدًا، ولا يجد مبررًا يلملم به جسدى الذى تناثر بين الآيات.

منار فتح الباب

ثقوب الحروف



قطعت شطرا شفافًا صغيرا من ظفرى الطويل.. نسيت منذ فترة طويلة أن أفعل ذلك، وكنت معتادة أن أفعل حين أهم بالخروج.. غير أنى لست أستطيع تحديد هذه اللحظة.

أخرج فجأة، أتحسس راسى .. حجمها دقيق مادامت فوقها تلك القبعة الأنيقة السوداء التى لم أزحها عنها منذ سنوات.. ومازلت أرى أنفى يسير أمامى وتسير القطط.

لاحاجة بى إلى التفكير.. ولكن من أنا؟.. ما زلت فى الواحدة والعشرين.. ربما الواحدة وليس الثانية.

ها قد اقتحمت الشوارع بجسد ينشطر إلى مقطعين طوليين جميلين وخصلة حادة مكثفة من شعرى.. انشطرت الشوارع من أجلى وتوزعت ضفاف النيل على جانبى جسدى وانطفأت بقعة غامضة كانت تتبعنى فى الأعلى .

ينتفض حذائى الطرىّ ذو العنق الطويل الذى ظللت أرتديه منذ ذلك الزمن البعيد.. تنتفض أثداء قطط الأركان وأوراق الأشجار ويدى، أرتعد.. أنطلق دون هدف لمتابعة نظرات من حولى.

تتطاير أوراق المحاضرات عبر الردهتين الرماديتين المؤديتين إلى ذباب كبير ومقهى فارغ على قارعة طريق مسدود.. ومع ذلك فلم أدر بعد من أنا ولِمَ خرجت اليوم وكنت قررت الهدوء..

قال لى يوما: هدوءك يقلقنى ..

قلت له: كان خوفى الوحيد هو ان تكتشف ـ لان عينيك واسعتان ـ اننى احببتك بعدما كبرت وبعد الدرس الاول ساعة لحتنى أنظر بشوق ولهفة إلى نظراتك وحركتك وانت تجرى دون سبب.

قال: ولماذا لم نلتق قبلا؟

ثم اختفى...

ساعتى متوقفة.. خصلاتى متوقفة، وأنا امر بين كوبين وحذائين بالمقهى نحو المبنى المظلم المجهول الذى ذكرتنى هيئته بك.. أكره اللون الأسود بينما يبتعد شبحك قليلا..

كان خوفى الوحيد هو من تلك الأطراف الطرية الملتصقة باللحم من اظافرى ـ وقد تكونت منذ لحظة ـ أن تسقط كأوراق الخريف، فلا تستطيل خصلات شعرى الملونة التى امتلكتها اخيرًا ـ والتى تحرك بعض انفجاراتى الداخلية اللامفهومة والتلذذ بكآبة الصمت فيتمايل ظله فى تلك الأيام التى تظللنى كغيمة.. اكنت طفلة معك أم كنت كبرت؟

اذكر فقط حينما اتخذ جسدى هيئة قبعة مطوية فى تبعثر ولا اكاد اتذكر، حين قابلتك لأول مرة، سوى أن حجم رأسى نما قليلا وحده وصار قادرا على أن يغطى أخيرا بخمار مدرستى الأبيض، لكنك لم تلحظ ذلك، فقد ارتعدت بين يديك حينما حاولت لمس شعرى وكتفى وانزلقت كفاك على ذراعى الملساء المتوقفة البدينة .. بعدها تصاحبت مع قطة قديمة لاتعرفها أنت.

حكيت لك يومها أنى لا ادرى إن كنت صغيرة وانى ثرثارة وكاذبة واننى اكره اللغة الفرنسية وهذا السلم الضيق المؤدى إلى الردهة وهو يستقيم بين ذراعيك عندما حاصرتنى هناك أمام الضوء الخافت لست افهم كلمة «الوطن» تلك التى يرددونها كثيرا.

لقد حكيت لك كيف بذلت جهدا مضنيا لإخراج ملابس بهلوانية قديمة من خزانتى لألعب بها وأحشوها بأى شىء.. كان من بين الملابس جوربان احمران بلون دماء الزهور.. لست اذكر كيف وصفت لك اننى استطعت أن امتطيهما وهما مهلهلان وحدى دون عنف.. ولحنى كلب الجيران وأنا أهرع سريعا وقد بدت على وجهى تعبيرات غامضة واخترقت الخرابات لأسير بين هضابها، ثم اسقط وأفيق على صورة أحد الصغار المتشردين يقف مذهولا أمام يدى الملطختين بسائل بنى شفاف ذى رائحة كريهة.

كنت مذهولة من نفسى كما ذهلت منك إذ بدأ دخانك فى الاقتراب نحوى.. كان ثمة بيضة صفراء باهتة ممششة، ظهرت مخيفة وأنا ملقاة بين قمامات الخرابات المتناثرة.. لعلى ظننت أن البيضة صالحة للأكل، لكن سائلها الطرىّ كان قد انزلق

على جوربى الأحمر المتشقق القديم.. بدا السائل كبشرة امرأة عجوز تحاول عبثا التجمل بالمساحيق.. .. صار الجورب يتهدل.. وصار دخانك يغلفنى ويستدير بى.. وازداد السائل فى انزلاقه.. خيل لى أن الزلال الفاسد سيغطينى وصرخت.. ثم اصطدمت بجسدك الثقيل وبوجهك.. وحاولت تقبيلى فهربت.

كان الصغار قد كثر عددهم من حولى بحثًا عن أمر مدهش يثيرهم لكنى لم أجد أبدا من كان مغامرا فذا مثلى إلى حد العبث ببيض الخرابات، وإن كان من المحتمل أن يكون بيض طيور مخنثة خجلت من قبحها فوارت نفسها - مثلى أحيانا - والقت به فى وجه الشمس.

لقد تذكرت أننى رحلت من مدينة «وهران» [1] بعد تلك الحادثة، دون أن تلقننى الحروف الأخيرة من اللغة الأكادية، قلت لى إنها الطريق لتعلم كل اللغات بما فى ذلك كلمة «الوطن».

لقد اندثرت بعدها وصرت أراك فى نوافذ القطارات وفى رسومات تلك اللغة.. تبتسم لى وتحذرنى من بيض الخرابات.. ولم أكن أدرى ساعتها هل أخاف منك أم أحبك أم.. أم أقترب رغما عنى منك كى تظهر من جديد.

فى تلك الليلة التى ظهرت فيها فجأة مرة أخرى اختلطت أصوات قرقعات طباشير الفصل وطرطشات العجين فى المنزل المجاور والنباح والمواء وحفيف النخيل والبذور على الشاطئ وهمس النمل والآذان فى الفجر وطلقات الرصاص وصوت نزيف العيون.. وظللت واقفة أمام المرآة أرتدى وأنزع خمارى.

كان لمدينتى البعيدة الخشبية خلف القطارات والقضبان المتشاجرة المتعامدة عبق وعينان سوداوان تنامان فى أحضان جبال «المرجاجو» [2] وتضمان أقواسا حادة من كورنيش صامت تثقل أذنى من حين لآخر بالفراغ الذليل السقيم.

استمرت طلقات الرصاص تمحو دقات الساعات وتشق أنهارا.. تصاعدت لحى الرجال السود كالدخان.. كالشهب.. انهمرت النظرات القاسية فوقى تواريها أرصفة باهتة اللون تتلألأ حتى تصمت تماما، ويعتصر الكون فى تفاحة لامعة أتحسس فيها استدارة آخر البحر لكنه توقف.

انحدر جفنى المتكاسل نحو بساط الموج الأزرق المخيف والصخور المهشمة دون هدف. وصرت أفزع كل يوم حين يتراءى لى وجهى الآخر فى إحدى الصخور العملاقة المخيفة أو أحد الأرصفة اللامعة وقد اكتست ضوءا سماويا كنت أشعر أنى إثنان.. ولست أدرى كيف لمحتك رغم ذلك، وأنت تصعد الجبل لتحتمى به من الرجال السود وهم يتصاعدون

١ - وهران: عاصمة الغرب الجزائرى

جبال المرجاجو: جبال خضراء تطل على المدينة، وتعلوها كاتدرائية قديمة.

خلفك كالجثث.. لقد اختفيت ذعرا خلف أجراس الكاتدرائية الصامتة العتيقة.

كنت أودعتنى أشعارك وكتبك الثقيلة لكنك رفضت أن المحك وحيدا وأن أساعدك فى بناء مخبأ صغير يخفيه هدير موج البحر، فمنحتك كفى وغادرتك وأنا ابتسم. فقد أتذكر الآن صوت الرياح وهى تقتل البحر، وقد أخافتنى فتناسيت الليل وهو يهبط ويختلط بالأجراس ونامت فى عينى خمس نجوم سمعت حفيفها.. ثم اختفت وتحولت إلى أشباح رجل دون عيون.

استدارت المويجات الصغيرة فى لوحة البحر الساكن من الأسفل واستلقت عيناىّ فى تلِّهما الصغير تتحركان للمرة الأولى فى مواجهة اللوحة والسفينة التى كانت تغرق من بعيد.

هدات أذناى.. ظلتا فى مكانهما طيلة سنوات تستقبلان الصمت الصارخ وتنامان فى هدير موج دون رائحة.

صار ثمة ناى غربى يصدح من خلف الأمواج كل صيف، بينما تشحب بعيدا وجوه القرى والمدارس البيضاء الفقيرة.. ثم ماتت الحلزونيات والعيون والمويجات فى وهران فجأة، ولم تكن ولدت قبل ظهورى وقبل اغتيالك، جفت الأصداف فى رعشات البحر المقاوم وسالت دماؤه.

احتضنت راسى الصخرى الذى لم ينم منذ تلك الليلة التى شهدت فيها مخاض القطة الصغيرة التى أبت إلا أن ترافقك فى الجبل فى بطء، وحين ماءت بزغ الفجر وأسقطوك فى بئر الكاتدرائية ودقت الأجراس وركضت الملم دموعى العاجزة من فوق الرذاذ.

التفت عيناىّ فوق السماء.. كنت لم أزل بعد أردد حروف اللغة الأخيرة وأدهس عروقى وأحفر شرايين غاضبة نافرة كالخيل فى معصمى.

ظلّ ظل راسى الصغير مستلقيا عامين، كما ظللت أبحث بجنون عن القطة الصغيرة التى تسللت وهربت بدموعى وبأهدابها وبقطيطاتها فى فمها، وتوحشت أسنانها وتورمت أثداؤها وصارت ذات عيون كثيرة تذكرنى بثقوب الرصاص فى رأسك الذى تفجر بصمت أشبه بصمت حواف مناقير الطيور.. كانت أجنحة النورس موجا متلاطما ذا وجنات منبعجة والصخور تنعق.

نام الليل إلى جانبى، وصار لشعرى رائحة الياسمين.. تصورت أننى قد أجدك ومعك حقيبتك الخضراء قابعا داخل الطحالب البحرية ممددا تحتاج إلىّ، وتستوحى قصيدة جديدة، هذه المرة بالعربية، لا بالفرنسية.

بحثت عنك فى محطات القطار.. فى المحارات.. فى الحفر.. فى السوق.. فى الجبال.. فى الشوارع والخرابات.. خلف النوافذ.. فى السفن الغارقة.. بين أخشاب البنايات.. على كراسى المقاهى..

كان العنكبوت صديقك وصل وامتد ليموت معى بين سيقان الكرسىّ.. ما زلت لا أعرف إن كنت حية أم أنى مت لحظة

سقوطك وارتطامك بدمائك.

لقد وزعت جسدى بين ثقوب رأسك.. حروفا حروفا.. وظلت حروف العنكبوت وشفتاى تتصاعد كالدخان.. وتتسرب من النافذة الملونة للمبنى المظلم المجهول مخلفة وراءها سحبا بيضاء.



منال محمد السيد

مخاصمات



غدًا سيسافر.. سيحمل فى حقيبته منديلاً من القماش وماكينة حلاقة ومسواكًا وبضعة جنيهات، وسيحمل فى وجهه ذات العيون التى تنغزنى بحزنها المكتوم تحت بياض العينين وفى القتامة المحيطة بمحجريهما.

سيختفى من البيت ولن تعود تؤرقنى رؤيته وهو مكشوف الساقين ليلاً. تحايلى كى أستطيع تغطيته دون أن يوقظه شعوره بامتداد الغطاء عليه فيفتح عيونه على وقفتى المتلصصة بجواره ويفعل ذات الفعلة ـ حينما ينتفض جسده ويعطى وجهه للحائط ويبعد الغطاء تمامًا ـ تلك الفعلة التى لا أحكيها لأحد فى الصباح.

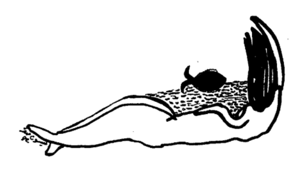
غدًا سيسافر ولن أحتك به وأنا أعبر المر المؤدى للمطبخ بينما رذاذ وضوئه يفرش بلاطات ما تحت الحوض. صوت ارتطام وجهه بالماء وبصقته حين ينتهى وثمة همهمات غامضة يحدث بها الله بعد نهايات صلواته وأنا سأنكش الأوراق حولى كما أشتهى. سأتفرج على «نادى السينما» وسأسهر حتى أسمع صلاة فجر الراديو. سأتنفس الهواء فى الشوارع الرئيسية وسأغنى فيها حين أريد وربما سأتوقف حين يخيل لى أنى أرى عيونًا مثل ومضة خافتة وفى طعم أشيائى الخاصة ـ فصيلة دمى ولون بشرتى وذات الجبين الضيق ـ وقتها أصمت قليلاً ثم يصدر منى كلام كهمهمات ما بعد الصلوات.

غدًا سيسافر. وسيبدأ نزيف التذكر ورائحة أشياء صغيرة بدأت من عندها الدائرة. كأن تضحك عيونى حينما يوبخه المدرسون لفشله فى كتابة حرف الهاء أو أن يحمر وجهه بعد أن يصفق العيال لأصابعى التى طالت سلسلة جرس

المدرسة وفوزى بالرهان. يومها تركنى أعود للبيت وحدى وبعد عشرين عامًا ومئات الأحداث. أشار لأحد الشوارع الجانبية التى تصل لبيتنا فحسب بلا هواء ولا عربات تمر ولا أيّة مساحات كافية لرؤية سماء ينيرها قمر مكتمل. أشار لأحد الشوارع الجانبية تلك التى ببيوت صامتة على الجانبين وفى الأرض تراب ومياه صرف صحى. ساعتها قلت «لا» فبدت عيناه مخيفتين كعينى جثة. لم أستطع نسيانها حتى وأنا أستنشق هواء الشارع الرئيسى وأعبر أنوار محلاته بمفردى بينما أصابعى تتحسس آثار صفعته على جانب وجهى.

غدًا سيسافر. ستبكى أمى كثيرًا وستذكره بجملة أو اثنتين فى كل مرة نجتمع فيها حول طعام جيد وسألمح نظرته محطوطة فوق ملامح أبى الذى صار وجهه مليئًا بالصمت. سأجمع صورنا القديمة وسأحاول تتبع مراحل تطور حزن العينين. سأسأل أمى عما إذا كانت القابلة قد رشت فيهما ماء مملحًا أو رماد احتراق عروسة ورقية أو أى شىء من هذا القبيل وسأهرب من أمامها بسرعة قبل أن تتذكره وتكوِّر كلامًا له معنى واحد تفهمه كلتانا وإن كان ظاهره هو الحديث عن «حنيّته» عليها وابتسامة سنته المكسورة وعيونه التى كانت نساء العائلة يُطلن النظر إليها فى شهور حملهن الأولى ثم ينجبن أولادًا ليست لهم ذات العيون، ثم تضفر ذلك كله بكلمة «لا» التى كنت أطلقها فى وجهه فترتد عليه جروحًا بالمعدة وبولاً مدممًا وحزنًا مكتومًا تحت بياض العينين وترتد علىّ صفعات بجانب الوجه.

غدًا سيسافر. سيعرض عليه أبى نقودًا وسيرفضها. سيخرج أبى من صمته ويقول له «إذًا أوصلك» فيهز الآخر رأسه ويدارى صوته المخنوق ويمشى وحده. حينئذ سأحكم لف الغطاء حول جسدى وسأتصنع النوم العميق كى لا يسمع أحد تلك الدقات التى توشك أن تفكك صدرى. سأحتمل مرور الثلاثين دقيقة التالية لصوت ارتطام الباب خلفه ثم أزيح الغطاء ببطء المستيقظين وأقوم. فى طريقى للحمام سأحاول التماسك أمام رذاذ وضوئه الباقى تحت الحوض. سأخلع ملابسى بسرعة وسأطلق شهقتى تحت رشاش الماء.



مى التلمسانى

لعبة الموت*



ملاءة بيضاء كبيرة مربعة.. يمسكون بأطرافها. أربعة رجال أو ربما أكثر.. ويقذفون بك إلى أعلى. ثم يلتقطونك صائحين. وأنت زائغ البصر. لاهث الأنفاس. يكاد قلبك ينخلع كلما قاربت قمة شىء بدا لك بعيدا وأنت على قدميك تفكر سريعا متى تنتهى لعبة الموت؟ وكيف ستكون حركتك على الأرض بعد ذلك؟ (هل قرأت يوما قصص «لاكى لوك» المصورة؟).

برميل يمتلئ زيتا أو قارا.. وعدد من فتيان الكاوبوى الأقوياء الهازئين يلتفون حولك أيها الغريب. القادم حديثا الى مدينتهم المنفية فى الصحراء. ويقذفون بك فوق الملاءة البيضاء. بجوار البرميل الكبير. ثم يغطسونك فيه قليلا قبلما يدفعون بك إلى كومة هائلة من ريش الدجاج الأبيض. الذى يلتصق بك وأنت مازلت تعانى الغثيان والدهشة. فتصير مثل ديك كبير موفور الريش، وبائس. (ها أنت الآن تتذكر قصص الطفولة المصورة!).

تغتسل فى الفندق القريب. وتزول عنك رائحة الزيت الأسود. والدهشة .. تقف على قدميك راسخا... وتحكم إغلاق الأزرار التى تزين سترتك البنية.. تكتم رغبة فى التقيؤ.وتخرج إلى الصحراء منتفخا بنصرك. يراك بعضهم فينحنون لك. والبعض الآخر يسخر من برودك الإنجليزى. لكنك الآن تعرف لعبة الموت وتحفظ طقوس اختباراتهم عن ظهر قلب. صرت رجلا بحق. تستطيع الآن أن تدخن سيجارة ملفوفة بيضاء. وتتركها تتدلى من جانب فمك الأيسر. عن عمد. نعم. ضع يدك

* من مجموعة قيد النشر بعنوان دنيازاد

فى جيب الصديرى الضيق. وانظر إلى الأفق البعيد.وفكر. أنت الآن «لاكى لوك» نفسه. لا ينقصك سوى حصان هزيل وطيب. يشاركك الصمت والتأمل والمغامرة والوحدة. أنت الآن قاهر هؤلاء الأوغاد المخبولين وسيدهم. لن يستطيع أحد أن يربطك من أطرافك الأربعة الى أوتاد أربعة فى شمس الصحراء. ويصب عليك العسل حتى يأكلك النمل. ولن يستطيع أحد أن يقودك إلى ممر ضيق بين جبلين ليصب على رأسك ورأس حصانك قدرا من الزيت المغلى. ولن يجرؤ أى منهم على إيذائك فى أثناء احتسائك الخمر فى البار الوحيد المكتظ بالبلهاء. تستطيع فوق ذلك أن تمسك بفتاتك المرتدية ثوبها الأحمر المطرز بالأسود اللامع من خصرها. وتقبلها فى فمها أمام الجميع . فيحسدونك ولا يقتربون منها أثناء سفرك قط. كما تستطيع أن تغادر الفندق دون أن تدفع الحساب ودون أن تصطحب أنيساً. فلابد أنك عائد. عائد الى صفحتك القديمة المصورة. فى كتابك القديم المصور «لعبة الموت».

وربما لا يسمونها هكذا بالإنجليزية. فقد قرأت قصص لاكى لوك وأنا فى الثانية عشرة من عمرى. ما زلت أذكر تفاصيل اللعبة. التى داهمتنى ذات مساء قريب.. وكنت أعد الايام التى مرت بعد الشهر الثالث من موت «دنيازاد». مرت إذن تسعة أيام. واليوم هو الخميس. لم يعد الإثنين يعمل حزنه الخاص ولم يعد الخامس عشر من الشهر يخلف غصة فى الحلق. لكنى. أتذكر ما زلت وأبكى.

وربما أكون قد خضت حقا لعبة موت مشابهة. وطقوس اختبارات أخرى. تقتل الخوف والدهشة الفزعة. لم يتبق ربما سوى اكتساب مناعات الفقد والقدرية المستسلمة والترقب. احتساء الشاى كل يوم دون ملعقة سكر واحدة. ودون إحساس بالمرارة. هكذا. لم يتبق سوى أن أصنع ليلة حب مماثلة لتلك التى عرفتها منذ ما يقرب من عام. أن أضع حلما آخر بالانتظار. هل تكون هذه المرة أيضا بنتاً؟ وكيف أسميها؟.

ليس من السهل أن تخرج من مأزق التفكير اليومى فى الموت، دون أن تفقد بضع ذرات من وجودك الملموس.. قد تتساقط خصلات شعرك فى هدوء الأيام التالية. وقد تظل فى الليل مفتوح العينين على الأرق. وقد تقضم أظافرك من آخرها وأنت تقرأ جريدة الصباح. وربما أيضا تفقد شهيتك للطعام وتفقد معها بضع كيلوجرامات زائدة. وتضع نظارة طبية للمرة الأولى فى حياتك. وتبتلع قرصين من الدواء الذى أكد عليه الطبيب بعد كل غداء. وتشعر بالهزال فى ساقيك فترفعهما فوق وسادة كبيرة طيلة الليل. وتندفع الدماء الى رأسك بطيئة حين تهب من كابوسك المعتاد. فتترنح فى طريقك للحمام. وتتقيأ الطعام والدواء والرغبة فى البقاء حياً. هكذا. لكنك تعرف الآن جيدا لعبة الموت. فلا تراوغ. ولا تندفع ثانية فوق الملاءة البيضاء. التى ترفعك إلى قمم الأشجار وتلتقطك ثانية زائغ البصر.. فقط انظر فى مرآة الحمام إلى شحوبك الجميل. وتذكر أنك ما زلت تحيا.

انتظرت خمسة أيام بعد انتهاء النزيف. وأضأت شمعة فى غرفة نومنا المربعة. ارتديت بيجامة بيضاء شفافة. وتركت فتحة كبيرة يطل منها عنقى وصدرى. استلقيت إلى جوار زوجى ورحت أتطلع إلى خيالات الظل المرتسمة على الفراش وفوق الصوان. كل شىء خاضع الآن للضوء الضعيف المتراقص المنبعث من الشمعة الحمراء. كل شىء يتقافز بطيئا فى حركة متكررة فوق الجدران (تتهاوى سريعا يا صديقى فوق ملاءتك البيضاء. لكنك لن تلبث أن تلحق بالهواء الفاصل بين رءوسهم وبين قمم الأشجار القريبة. ترتفع وتهوى. ثم ترتفع ثانية وتظن أنك لن تبلغ الأرض قط. ثم ترتفع وترتفع وترتفع. على صياحهم المحموم. وتهبط مرة واحدة وأخيرة لتلمس بأطرافك المتقلصة أطراف الملاءة الساكنة الآن. وبين ضحكاتهم ولغوهم تنصت إلى دقات قلبك المتسارعة. وتكشف عن عينيك الغشاوة.. مازلت تحيا.. وتنتظر اختبارهم التالى).

دفعنى زوجى بحركة رقيقة من يديه.. كنت أتمدد عارية فوق جسده. وكانت حبات العرق تغطى صدرينا المتلاصقين أستلقى فوق ظهرى إلى جواره. وأمد يدى إلى بطنى الذى تكور بين جنبى خائفا مرتعشا، أى لعبة نلعبها الآن ثانية؟..

تتحدى خوفك، هذا كل ما فى الأمر.. وتنصت إلى صوت الدماء المتدفقة فى عروقك، حارة. وتحكم إغلاق أزرار سترتك ثانية. حتى لا يصيبك الهواء القادم من النافذة الصيفية. تفكر فى حصانك الهزيل وفى فتاتك المفتونة بك وفى صحرائك الممتدة إلى الأبد. وتمضى فى الطريق الذى خططته بيدك فوق صفحة السماء. لا تلوى على شىء. الموت حل. الموت حل ورحل. والانتظار لا طائل منه.



ميرال الطحاوى

تعالى لنلعب

مدرس الرسم كان إذا أمسك الورقة والقلم، فسيرسم وجهها، ومدرس الحساب عيناه دائمًا على وردتين فى صدرها، وبين كل نظرة وأخرى، قد يكمل المسألة، أو يأخذ نفسًا عميقًا من سيجارته. ومدرس الألعاب، كان يضحك حين تجرى، أو تضع يدها فى خصرها لتعيد ثنى الجذع، ويناديها «يا كلبوظة».

كان اسمها هند، وإذا غافلت الملائكة، وجاءت فلن تبيع ورودها، ولن تعقف شعرها للوراء وتدخن البانجو، ولن تخفى وجهها عن مدرسة الإنجليزى...

ستخبئنى تحت سرير جدتى، وقد تعدنى بالهرب...

... «تعالى»

... «تعالى»

الشمس كانت مشرقة ذلك اليوم

«لكنها تكون مشرقة كل يوم»

ـ لا أعرف فقط، أحسست بها كذلك.. أريد ان اركل كل لعبى وأن أزحف من تحت عقب باب الحديقة إلى الشارع..

«أمك ستقول تربية شوارع»

ـ ليس مهما، المهم ان اخرج... «اخرجى»

ـ ساقى تتعثر فى الأرض... «ازحفى»

ـ لا أحب الزحف، لو تسلقت الباب هل سأخرج؟!

«ربما»

ـ الباب أملس.. «تسلقى الحائط» إنهم يركضون ويتبادلون الكرات والبنات تصفق «ازحفى أكثر»

(أزحف، أزحف، أزحف... الرصيف بارد، والبنات أغلقن النوافذ والصبية ركلوا الكرات بعيدًا وبدأوا الصفير، الليل معتم جدًا يا هند وأنا خائفة.

... ثمة وردة لا أعرف من أهداها له، على الطاولة، بينى وبينه. مررها على وجهى واقترب.....

هل تأكدت أن الممرات خاوية، وأنهم غادروا مكاتبهم ولم يتركوا إلا السكون؟!

هل بعثت الساعى ليحضر لك القمر؟!

أنا تأكدت أن العربات من خلف الزجاج المعتم تجرى، وأن بها أشخاصًا لم يعرفونى بعد اقترب، سأسمع لك، حتى لو تقلبت فى فراشك، وتثاءبت، وقلت،... «وما المانع..؟! أنت جميلة على أية حال!»

(انعسى مع الملائكة تلك الليلة واتركى صدرى لمن أحب)

حمص الشام، والترمس، وعقود الياسمين والورود الصغيرة أشياء رخيصة جدا وتباع على الأرصفة... للمحبين

كل من فى الشارع سيعرفنى

على الرصيف أولاد يتسكعون ويصفرون لى. كان ذلك منذ عشر سنوات، وكنت بجديلتين وقميص أبيض، وفى شعرى مجبس. به فراشة وفى الزقاق قهوة كان يجلس عليها أبى وأصدقاؤه يخفون زجاجات البيرة عن أعين المارة إذا كانوا بناتهم.

وفى الرصيف المقابل ستركض مدرسة الإنجليزى نحيلة وبيضاء وشعرها دائمًا مقصوص وستقول لى «هاى»، وعلى السلمات ستقابلنى صديقتى وهى فى الشهر الثامن، وفى يدها طفلة، سوف أخفى عينى بنظارة معتمة، ولن ألتفت حولى، وسأدير الخاتم العريض ليصبح دبلة، وأضعه فى كفى الشمال وأضع حول وجهى غطاء خفيفًا.

سيعرفوننى من شعرى؟! وربما من مشيتى، سأركض أكثر وأكثر. والممر تتكدس فيه النسوة، والممرضة ستسألنى «عروسة؟!»

وفى المعمل المقابل ستقول أخرى «مبروك» وحين أنظر له فلن أطالبه بشىء، فقط سأسأله أن يعطينى صورة هند التى كانت تلاعب قططًا فى سلة، رسمتها ذات يوم على مرآة مشروخة.

... يده تتحسس وجهى، تتحسسه أكثر.. «الحمد لله؟!».. يسأل .. ابتسامة أخرى، يرفع رأسى، جسدى، كانت هناك امرأة تحمل النسوة الملفوفات فى الملاءات وهن يتوجعن. أين ذهبت؟!

لماذا لم تأخذنى؟!.. سيتحسس مرة أخرى رأسى وجسدى، ويقول لها: «دعيها»

يفتح ياقة صدرى، يمد يده...

هل هو الدوار أم النعاس أم تلك الروائح التى ما زالت تأكل فى جدار معدتى؟!!

«الحمد لله؟!» يتحسس جسدى أكثر، ومن خصرى يسندنى وأنا أمشى فى الطرقات المعقمة وفى جوفى قطعة من القطن، وفى دمى الخدر، ومن حولى رجلان، واحد بمعطف أبيض يتحسس جسدى ويسأل.. «الحمد لله؟!» وآخر منزو على الحائط بعد قليل سيسحبنى ويقول: «ما المشكلة؟!» أنام على ساقها، تلاعب قططها وقد تغزل لى فى الليل عقود الياسمين وفى الصباح نخلعها من أعناقنا ونعلقها على الصور الميتة فى إطاراتها، وإذا بكت عيونها مرة أخرى فسأقول لها «ما المشكلة؟ ما المشكلة؟! قطعة لحم، كتلة قطن، بقعة دم؟!).

تعقف شعرها للوراء، وفى الهواء دخان، وفى مفرق شعرها ندبة.. «هل كوتك أمك بين مفرق شعرك كى تكفى عن البكاء؟! «اسألها فتقول: «هل جربت البانجو؟!»

.. اركض بين حاجبيها الثقيلين «لا» ولم أقرأ سيمون دى بوفوار ولا فرانسوا ساجان

ـ شكلك على العموم رومانتيكى

تركض فارة من الرصيف إلى الرصيف.. تقترب منى أكثر.. فأقول لها..

.. هل تحبين أحدا؟!، هل كان لك ضفائر؟!

هربت أنا وهند من المدرسة ذات يوم.. ركضنا في الخلاء، جدلت لى عقدًا من الفل وقالت:

سأعلمك الرقص..

ثم خبأتنى تحت سرير جدتى ورحلت مع الملائكة.. وإذا وضعتنى فى كلتها فلن تضربنى أمى هل تعرفين هندا؟!

إنها الآن تلفظ قطنا ولحما ودما، أو تلاعب قططاصغيرة، شكلها أيضا رومانتيكى.



أصولها المصرية القديمة ..

وفى عام ١٩٢٦ توجت الباحثة جهدها والشقّ الأول من مشروعها الكبير لدراسة أقاليم مصر وأوليائها وأساطيرها، بإصدارها لكتاب (فلاحو مصر)، الذى يضعه اليوم الكاتب **أحمد محمود** بين يدى القارئ العربى تحت عنوان الناس فى صعيد مصر..

ولأننا فى هذه اللحظة بالذات أحوج ما نكون إلى إعادة اكتشاف روح مصر والحقائق الضاربة فى أعماق اللاوعى المصرى، التى تؤكد تجانس كل المصريين بعد أن توالت محاولات تأجيج الفتن الطائفية والعنصرية الكريهة واختلاق صور نمطية مصطنعة تفرق بين شمال الوادى وجنوبه، ولو حتى من قبيل التنكيت، لأهداف يعرفها الله والمتربصون بمصر.. ولأن سر مصر تاه فى زوايا النفس تحت وطأة الضربات والصراعات اليومية، ليصبح حاضرنا مهددًا ومستقبلنا غامضا.. لذلك كله تصبح محاولة إعادة اكتشاف الذات أمرًا لا غنى عنه، حتى لو كان ذلك من خلال عيون الغرباء بعد أن غفلنا نحن عنه!!

فى إطار هذه المحاولة يقدم الأستاذ **أحمد محمود** كتاب (الناس فى صعيد مصر) لنعايش - بعيدًا عن النكت والتشنيعات والمبالغات - صورة من حياة سكان جنوب الوادى، لم تطمس السنون ملامحها.. بل لعل بعد الشقة الزمنية بين تاريخ تأليف الكتاب وترجمته، وتأكيد المترجم الصعيدى الأصل لاستمرارية كثير من الظواهر التى رصدتها المؤلفة، إنما يؤكد تواصل الحاضر بالماضى..

وعلى صفحات الكتاب يكتشف القارئ أيا كان موقعه الجغرافى على خريطة الوادى إلى أى مدى تركت الطبيعة بصمتها على روحه وشخصيته.. فالصحراء المخيفة المحيطة بالوادى أورثته الخوف من الضياع. والعفاريت؛ ومن الوادى اكتسب الرضا والصبر وطيبة القلب وروح المرح الذى سرعان ما يحل مكانها الغضب والمشاعر المتأججة التى يشعلها الحر.. ثم يكتشف مع فصول الكتاب المتتالية التى خصصتها الكاتبة للمرأة والطفل والأنشطة اليومية والأمراض والاحتفالات والطقوس، وحتى الشعوذة، مدى التشابه فى العادات والممارسات على امتداد الوادى.. ففى نفس الوقت الذى كانت تطوف المرأة فى الصعيد حول الحجر الأثرى الكبير أملاً فى الإنجاب، كانت المرأة فى شمال الوادى تؤدى الطقس نفسه لذات الهدف، والملاحظة نفسها تتكرر فى تقاليد الزواج والميلاد و (السبوع) وحتى طقوس الموت...

ومن أكثر فصول الكتاب إمتاعًا وإثارة للدهشة ذلك الفصل الذى خصصته الكاتبة لتناول أعمال السحر والشعوذة والحسد.. فرغم أن أهم ما يميز عمل **وينفريد بلاكمان** بشكل عام هو معايشتها الكاملة للفلاحين فى قراهم إلا أن لغةالكتابة فى هذا الفصل بالذات كفيلة بأن تدفع القارئ للتساؤل.. هل أذابت شمس الجنوب الحارقة كل معلومات الكاتبة عن حقيقة التمائم وأصولها ليحل محلها إيمان مطلق بمفعولها؟! أم أن الكاتبة بلغت أقصى درجات التقمص لشخصية المرأة الصعيدية وهى تكتب هذا الفصل فلم يبق ما يدل على هويتها سوى بشرتها البيضاء وشعرها الأشقر؟!

وفى النهاية تقدم الكاتبة أهم فصول عملها، والذى اختارت له عنوان (أشباه مصر القديمة) وحاولت خلاله أن ترصد العادات والمعتقدات وأصولها الفرعونية..

وإذا كانت العين الغربية قادرة على أن ترصد كثيرًا من الظواهر التى قد نغفل عنها لطول ما اعتدناها وعايشناها، فإنهاكثيرًا ما تخطىء فهم دلالات بعض الأحداث، وهنا يتبدى لنا الجهد الذى قام به المترجم فى الشرح والتصحيح لبعض الأحداث والوقائع التى أوردتها الكاتبة فى نهاية كل فصل..

ومن المؤسف بالفعل أن **وينفريد بلاكمان** لم تستطع لأسباب غير معروفة أن تواصل مشروعها الكبير لتقدم مجموعة الدراسات التى كانت قد اعتزمت القيام بها عن الوجه البحرى والواحات والنوبة وأولياء مصر، ولعل صدور هذا الكتاب اليوم يحفز باحثينا للقيام بمغامرة شبيهة بمغامرة **وينفريد بلاكمان** فى العشرينات، ليقدموا صورة حقيقية عن الناس فى بر مصر، وسر الروح التى يحاول البعض استلابها...



أصولها المصرية القديمة ..

وفى عام ١٩٢٦ توجت الباحثة جهدها والشقّ الأول من مشروعها الكبير لدراسة أقاليم مصر وأوليائها وأساطيرها، بإصدارها لكتاب (فلاحو مصر)، الذى يضعه اليوم الكاتب **احمد محمود** بين يدى القارئ العربى تحت عنوان الناس فى صعيد مصر..

ولأننا فى هذه اللحظة بالذات أحوج ما نكون إلى إعادة اكتشاف روح مصر والحقائق الضاربة فى أعماق اللاوعى المصرى، التى تؤكد تجانس كل المصريين بعد أن توالت محاولات تأجيج الفتن الطائفية والعنصرية الكريهة واختلاق صور نمطية مصطنعة تفرق بين شمال الوادى وجنوبه، ولو حتى من قبيل التنكيت، لأهداف يعرفها الله والمتربصون بمصر.. ولأن سر مصر تاه فى زوايا النفس تحت وطأة الضربات والصراعات اليومية، ليصبح حاضرنا مهدداً ومستقبلنا غامضا..، لذلك كله تصبح محاولة إعادة اكتشاف الذات أمراً لا غنى عنه، حتى لو كان ذلك من خلال عيون الغرباء بعد أن غفلنا نحن عنه!!

فى إطار هذه المحاولة يقدم الأستاذ **احمد محمود** كتاب (الناس فى صعيد مصر) لنعايش - بعيداً عن النكت والتشنيعات والمبالغات - صورة من حياة سكان جنوب الوادى، لم تطمس السنون ملامحها.. بل لعل بعد الشقة الزمنية بين تاريخ تأليف الكتاب وترجمته، وتأكيد المترجم الصعيدى الأصل لاستمرارية كثير من الظواهر التى رصدتها المؤلفة، إنما يؤكد تواصل الحاضر بالماضى..

وعلى صفحات الكتاب يكتشف القارىء أيا كان موقعه الجغرافى على خريطة الوادى إلى أى مدى تركت الطبيعة بصمتها على روحه وشخصيته.. فالصحراء المخيفة المحيطة بالوادى أورثته الخوف من الضياع. والعفاريت؛ ومن الوادى اكتسب الرضا والصبر وطيبة القلب وروح المرح الذى سرعان ما يحل مكانها الغضب والمشاعر المتأججة التى يشعلها الحر.. ثم يكتشف مع فصول الكتاب المتتالية التى خصصتها الكاتبة للمرأة والطفل والأنشطة اليومية والأمراض والاحتفالات والطقوس، وحتى الشعوذة، مدى التشابه فى العادات والممارسات على امتداد الوادى.. ففى نفس الوقت الذى كانت تطوف المرأة فى الصعيد حول الحجر الأثرى الكبير أملاً فى الإنجاب، كانت المرأة فى شمال الوادى تؤدى الطقس نفسه لذات الهدف، والملاحظة نفسها تتكرر فى تقاليد الزواج والميلاد و (السبوع) وحتى طقوس الموت...

ومن اكثر فصول الكتاب إمتاعاً وإثارة للدهشة ذلك الفصل الذى خصصته الكاتبة لتناول أعمال السحر والشعوذة والحسد.. فرغم أن اهم ما يميز عمل **وينفريد بلاكمان** بشكل عام هو معايشتها الكاملة للفلاحين فى قراهم إلا أن لغةالكتابة فى هذا الفصل بالذات كفيلة بأن تدفع القارىء للتساؤل.. هل أذابت شمس الجنوب الحارقة كل معلومات الكاتبة عن حقيقة التمائم وأصولها ليحل محلها إيمان مطلق بمفعولها؟! أم ان الكاتبة بلغت أقصى درجات التقمص لشخصية المرأة الصعيدية وهى تكتب هذا الفصل فلم يبق ما يدل على هويتها سوى بشرتها البيضاء وشعرها الأشقر؟!

وفى النهاية تقدم الكاتبة أهم فصول عملها، والذى اختارت له عنوان (أشباه مصر القديمة) وحاولت خلاله أن ترصد العادات والمعتقدات وأصولها الفرعونية..

وإذا كانت العين الغريبة قادرة على أن ترصد كثيرًا من الظواهر التى قد نغفل عنها لطول ما اعتدناها وعايشناها، فإنهاكثيرًا ما تخطىء فهم دلالات بعض الأحداث، وهنا يتبدى لنا الجهد الذى قام به المترجم فى الشرح والتصحيح لبعض الأحداث والوقائع التى أوردتها الكاتبة فى نهاية كل فصل..

ومن المؤسف بالفعل أن **وينفريد بلاكمان** لم تستطع لأسباب غير معروفة أن تواصل مشروعها الكبير لتقدم مجموعة الدراسات التى كانت قد اعتزمت القيام بها عن الوجه البحرى والواحات والنوبة وأولياء مصر، ولعل صدور هذا الكتاب اليوم يحفز باحثينا للقيام بمغامرة شبيهة بمغامرة **وينفريد بلاكمان** فى العشرينات، ليقدموا صورة حقيقية عن الناس فى بر مصر، وسر الروح التى يحاول البعض استلابها...



عبد الحميد شيحة

المعاصرة حجاب

مقولة ذائعة فى ميدان الكتابة عن سير الرجال المؤثرين وإنجازاتهم العلمية والثقافية. وتعنى أن الميزان الذى توزن به أقدارهم وآثارهم أثناء حياتهم، ربما تكون عرضة للخلل، فتضطرب كفتاه رفعاً أو خفضًا حسب الميول والأهواء. وقد تعنى أيضاً عدم اكتمال أبعاد صورة المكتوب عنه، وهو بعد مازال حيًا، فيأتى العمل ناقصًا أو مشوهًا . ويكون من الأفضل فى الحالين، أن تترك مساحة زمنية، فيها تعتدل الأمور، وتنضج الآراء، وتتضح الصورة، وتسكن الأهواء، ويتجرد المرء للتقييم الموضوعى.

يبدأننا بإزاء الكتاب التذكارى (**محمد غنيمى هلال ناقداً ورائداً فى دراسة الأدب المقارن**) الذى أعده وأصدره قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن، بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة - أقول إننا أمام حالة فريدة، أو استثناء نادر، حيث تجسدت فى الكتاب الأصوات المباشرة بعد وفاته فى السابع والعشرين من يوليه لعام ألف وتسعمائة وثمانية وستين، والأصداء الزمنية البعيدة التى ترددت بعد قرابة ثلاثين سنة منها. وقد جمع الكتاب حشداً معقولاً من الدراسات التى تناولت آثار الراحل الكريم، والشهادات التى أدلى بها تلاميذه وأصدقاؤه ومعاصروه، ومنها شهادات جاءت فى غمرة الإحساس بالفقد؛ وضم إلى ذلك كله قسمًا عن حياة الرجل وأعماله، وقسماً يحتوى على نماذج من كتاباته العملية فى مجالى التنظير والتطبيق .

والناظر فى محاور الدراسات والبحوث المقدمة سوف يلحظ كيف كان محمد غنيمى هلال يضرب جاهداً فى كل اتجاه، ويرتاد آفاقاً من الاتجاهات الأدبية والنقدية، توشك أن تكون مجهولة أو عسيرة الهضم على الأوساط الثقافية

والأكاديمية ، التى هبت عليها رياح التغيير السياسية إبان عودته من فرنسا فى عام اثنين وخمسين وتسعمائة وألف. ولكم شهدت تلك الحقبة والحقبة التالية من تفريغ لطاقات جامعية واعدة ورائدة، صرفت عن البحث الأكاديمى الجاد إلى الكتابة اليومية والأسبوعية فى الصحف والمجلات لغايات سياسية بحتة، فأخذت تدور فى دائرة أيديولوجية مغلقة، ولم تحاول أن تمد رؤيتها إلى محيط الثقافة الإنسانية والفكرية فى العالم بأسره؛ بل اهتز الخط التنويرى الذى كان قد بدأ فى مطالع القرن، وأوشك الواقع الجديد أن يطمسه .

وبدون هذه النظرة الشاملة لن نستطيع أن نقدر الجهد الذي بذله **محمد غنيمى هلال**، من أجل الوفاء برسالته التى نذر لها نفسه، وهى أن يحمل إلى قومه الجديد النافع، وأن يصل معطيات التراث العربى الخالدة بمقدرات الحضارة الغربية الوافدة، وقد أهلته دراسته بكلية دار العلوم، وجامعة السربون، على تحقيق تعادلية حضاريّة لم تتيسر إلا لقلة من أبناء جيله، فتولدت عنها نظرة كلية شاملة للدرس الأدبى، نقداً ومقارنة، تنظيرًا وتطبيقاً، تأليفاً وترجمة، ومن ثم جعل رؤيته للتراث الأدب العربى ذاته رؤية شمولية، لا تتم بمعزل عن الآداب العالمية فى مجال الدراسات المقارنة؛ بل تمتد إلى دراسة الأدب الفارسى،حيث البدايات الأولى للدرس الأدبى المقارن، وحيث لا يكتمل المنهج إلا بالوقوف والتعرف الصحيح على هذه البدايات. وتحددت أركان المنهج فى بعض مؤلفاته، بداية من رسالته بالسربون عن (تأثير النثر العربى على النثر الفارسى فى القرنين الخامس والسادس الهجريين)، ومروراً بكتابه (الأدب المقارن) وانتهاء بكتابه (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية).

وتكفلت الدراسا ت والبحوث المطروحة أيضاً بتجلية العطاء النقدى للراحل الكريم، وجهوده فى تأصيل نظرية نقدية عربية تنطلق من الموروث، وتنهض على أساس علمى صحيح، وتعرض على محك التطبيق فى كافة الوان النصوص الأدبية. وكان اهتمامه بتأسيس نظرية نقدية فى سفره الضخم (النقد الأدبى الحديث) أعم وأشمل؛ ربما لأنه أدرك بحسه العميق الحاجة إلى تصحيح مفاهيمنا وأحكامنا النقدية المسطحة، وأن التعريف التاريخى المفصل للأجناس الأدبية، وخاصة المستحدثة فى الأدب العربى، أجدى من النظرات السريعة والأحكام العابرة التى تفتقر إلى أساس نظرى قوى واتسمت هذه الدراسات الضافية بالوفاء لصاحب الذكرى، حين عرضت لفكره فأوفت بما تناولته فى موضوعية تليق بمبدأ طالما نادى والتزم به فى حياته العلمية، ولكن ظلت هناك محاور هامة فى نشاط **محمد غنيمى هلال**، تحتاج إلى الكشف والتنويه، ومنها نشاطه فى النقد المسرحى التطبيقى الذى نشره مقالات متفرقة فى المجلات الثقافية المتخصصة، وجمعه فيما بعد فى كتب؛ ومنها نشاطه المتنوع فى مجال الترجمة من الأدب الفرنسى والأدب الفارسىّ . ولاريب أن كثيراً من تلاميذ الرجل وزملائه العارفين بفضله قادرون على الوفاء بهذا الجانب .

إن أبرز ما تود الدراسات المذكورة تأكيده، ومانستخلصه منها، هو أن المرحوم **محمد غنيمى هلال** حلقة فى سلسة من الباحثين

والمفكرين، الذين توفرت فيهم قيم الأصالة والمعاصرة؛ وأنه كان عضواً فعالاً فى مدرسة نشطة أخذت تبحث فى أدب وذكاد عن الصيغة، المثلى التى لا تستقيم بدونها الحياة الأدبية فى مصر والعالم العربى. وأصحاب تلك الدراسات أنفسهم، وغيرهم فى دار العلوم، وعلى امتداد الساحة الثقافية، تجسيد حى ومتواصل لهذه الصيغة المثلى، التى لا تتقوقع متجمدة فى سراديب القديم أو تهيم ضائعة فى مسارب التغريب. ومن ثم فإن بعض الشهادات التى ادلى بها معاصرون من جيله ومن بعد جيله، عقب وفاته، رغم عرفانها بمكانة الرجل السامقة، أطلقت أحكاماً مغلوطة وتتسم بقدر كبير من التحامل والتعميم. وربما لا تخلو هذه الشهادات من شبهة التحذير لأفراد على حساب إنجاز فرد، أو التأثر بفهم خاطئ لرسالة معهد علمى عريق غايتها الحفاظ على استمرار هذه الصيغة .

ومهما يكن من أمر، فإن هذا الكتاب التذكارى شجرة وفاء وعرفان، غرسها تلاميذ الراحل الكريم وزملاؤه، فى دوحة علمية طالما رواها بعرقه ونور بصره وثاقب آرائه وعصارة فكره. لقد كان - رحمه الله - نهراً من العطاء الدافق الزاهد الذى لا يسأل عن المقابل، وكان كما رثاه الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل :

.... موجة صوفية الهدير

ترش كل تلعة جاهلةٍ .. من فيضها، وقيضها الغزير.

وكان شوق لجة، تعشق أن تعانق الغدير

....

وكان فى انطوائه،

... وكان فى انتمائه،

توهجاً يدور!



شمس الدين موسى

تجارب قصصية على ضفاف الشعر

صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة للكاتبة المبدعة **فوزية مهران**، بعنوان أغنية للبحر لتمثل نوعاً من التجربة الخاصة فى أسلوب كتابة القصة القصيرة، حيث تجلى فى القصص الكثير من الرؤى الشعرية التى تشابكت مع لغة السرد القصصى، فنضحت المجموعة بتلك اللغة السردية المعبقة بروائع الشعر ، والتى كانت وسيلة الكاتبة لاكتشاف الذات فى امتزاجها مع التجارب الإنسانية الكبرى كالموت، والفقد كما فى قصة «بحر ٣» وقصة « رجل فى الوسط». كما كانت سبيلها لاكتشاف الواقع



من حولها فى بعض القصص مثل «قصة الخبازة»، وقصة « أمومة».

ولعل القارىء لتلك التجربة القصصية « أغنية للبحر» يلاحظ ذلك الوجود الدائم للبحر فى عديد من القصص، وكأن الكاتبة تقرأ نفسها على صفحاته فهو مدرك بالحس والرؤية، مما يؤكد على شاعرية التناول ولا محدوديته . فالبحر يتقاسم وجوده، مع وجود الأبطال فى قصص مثل « حلم البحر، وحاضرة البحر، وأغنية للبحر، وقاموس البحر .. والبحر رجل .. وحاجز أمواج .

فكل هذه القصص تشى بنوع من الوجود المادى والنفسى، الذى يرتفع للمستوى المعنوى المجرد، ولا عجب فى هذا ، إذا كان البحر قديماً قد وجد من قاموا بتقديسه وعبادته منذ الاف السنين لا تساعه، ولا نهائيته،

وغمـوضـه، وغناه ومن ثم عندما يجيء استلهام البحر في قصائد الشعراء، وقصص **فوزية مهران** لا يكون غريبا، خاصة وانه يمثل مع زرقته ولا نهائيته مصدرا من مصادر الارتياح والهدوء للمتعبين والمتألمين، إذ في دقائق قطراته يمكن أن يُلقي الإنسان بكل ما ينوء به في جوانب حياته المختلفة. فتذوب متلاشية تاركة الهدوء والارتياح بعد عناء الشكوى والعذاب. والكاتبة في مثل هذه القصص تتعامل مع البحر كخلفية مفروضة ولا غنى عنها، حيث تقول في قصة «حاضرة البحر».

«سافرت على متن الشوق.. من نافذة القطار كنت أسابق الأشجار تهفو روحي إلى هناك.. تسبقني إلى الوصـــول.. اتنسم عطر المكان. (أستعين بالشعر على الحياة) الشعر والبحر معا. في الدنيا الكثير لتمنحه لنا. أتصور نفسي فوق الماء. تمد بي القصائد إلى الأعلى، تتحرر ذاتي وتتسق مع حركة الموج. تدركني إشراقة الوعي.. أشهد بعثي من جديد..».

فالراوي/الكاتبة يرى أن الشعر يتساوى في وجوده مع البحر، وهما اللذان يعينانه على الحياة، كما يتصور نفسه فوق الماء، حيث ترفعه القصائد إلى أعلى.

وإذا كانت تلك مشاعر الراوي في قصة «حاضرة البحر»، فإن تلك المشاعر سوف تصطدم بالحقائق القديمة، حيث حاضرة البحر - الأسكندرية - هي المدينة القديمة التي تحمل الكثير من الذكريات والتأملات للراوي أو الراوية - فيصل الرجل الذي تحبه في لحظة وصولها، والذي تقول عنها:

«يقراني هذا الرجل.. نتفاهم دون الحاجة إلى كلمات»

فالبحر، ومدينة البحر تحمل للراوية/ البطلة الكثير، فهي ليست مدينة عادية، والعودة إليها تمثل عودة إلى المنابع القديمة، أو إلى الفردوس المفقود.

ويلاحظ القارىء للمجموعة أن ثمة جراحا كبرى في حياة أبطال القصص، ففي قصة أغنية البحر ذاتها التي استعارت المجموعة اسمها، نلاحظ أن الموت هو موطىء الجراح في القصة، فالبطلة الصغيرة مات حبيبها في الحرب، ومن ثم كان الغناء الحزين الذي تتفتح له مسام القلب، والذي تمثل في «أغنية للبحر» التي تقول كلماتها:

«فارس يخب عبر البحار والمحيطات.. أعيدوا فارسي إلي.. أخذوه منها في ذروة الربيع والشباب.. صوتها قيثارة السماء، يعلو بنا درجات.. ويشق البحر، ويطهر من الشرور حبيبي هناك.. بين المياه والسماء.. من البحر يجيء ويلوح كومض الأمل الموعود..»

الالتزام كمعنى كلي وشامل

وقد يظن القارىء لمجموعة «أغنية للبحر» أن الكاتبة التي قامت بتسجيل تلك القصص برحيق دمائها ووعيها - من الكتاب الذين استغرقتهم الذاتية، أو أن مثل تلك التجارب لا تخرج عن كونها تجارب ذاتية محضة، لكن سرعان ما تواجهه قصص تتجاوز ذلك المعنى مثل قصة «أمومة» التي تصور مشاعر أم فلسطينية إبان أحداث ثورة أطفال الحجارة ضد الاحتلال الإسرائيلي، عندما نسيت الأم رضيعها عند اشتعال رغبتها الوطنية التي دعتها إلى مساعدة أحد

الصبيان الذين يناوشون المحتلين على الاختفاء بعد أن لجأ إلى دارها. لكنها سرعان ما تتذكر وجود رضيعها الذى نسيته بباب الدار. حيث تلقفته أيدى الجنود المسلحين. لكنها فى اللحظة الحرجة التى قرر فيها قائد الجنود إطلاق النار على الرضيع الذى قال عنه أنه بالتأكيد سيهاجمهم عندما يكبر أسرعت إلى اختطافه منهم كنمرة تقاتل فى سبيل وليدها.. والقصة مملوءة بالدلالات السياسية والإنسانية مما لا يشى به عنوانها، وإن كانت تنتصر للأمومة، فلا عجب فى ذلك فالأمومة هى الحياة ذاتها بكل بساطة.

كما يلاحظ القارىء ذلك الالتزام فى القصة بعنوان «الخبازة». والخبازة هنا ليست صانعة خبز عادية، إنها باحثة مسلحة بالعلم ومتخصصة فيه تحاول أن تطور صناعة الخبز بإضافة المواد الغذائية المختلفة له. وتحلل الكاتبة فى القصة كيف أن البطلة رأت أن الخبز فى مصر هو العيسى، وهو التسمية المصرية له، لأنه أهم وسائل المعيشة على الإطلاق، ولقد رأت أن تكون أبحاثها العلمية من أجل حياة الناس الفقراء الذين يعتمدون على العيش كوجبة أساسية، ولذا لابد من وجود خبز نظيف وغنى بالمواد الغذائية المختلفة.. والقصة تحمل نوعا من الهم الاجتماعى والوطنى مما يؤكد الالتزام الذى تسلل إلينا عبر عبارات البطلة/ الباحثة/ الخبازة دون خطب منبرية أوشعارات سياسية.

كما يلاحظ القارىء فى بعض القصص أن الكاتبة تؤنسن بعض عناصر الطبيعة؛ أى تضفى عليها صفة الإنسانية، فالمرأة فى قصة «مجنونة» مثل الشجرة. أو الشجرة - كما تراها الراوية - هى المرأة التى تطرح أحلى الثمار، حيث ترى البطلة فى القصة نفسها تتجسد فى شجرة الخوخ الوارفة التى تحتضن نافذتها، كما تراها امرأة جميلة محلولة الشعر. تحييها كل صباح، وتحدثها، وتغنى لها، وتقدم رقصتها المقدسة، حتى قالوا عنها إنها مجنونة.

وأعتقد أن البطلة فى تلك القصة تعيش نوعا من الاغتراب النفسى والاجتماعى، وكانت الشجرة هى سلواها، أو هى خليلتها بعد افتقادها للخلان كما تقول : « هى تجهض حزنها كامرأة، بينما الشجرة تنفض سقمها»

ولعل هذه القصة تحمل نوعاً من الرومانسية فى الرؤية لم يتكرر كثيراً فى بقية قصص المجموعة .

وبالمثل نرى أن الكاتبة تؤنسن البحر فى قصة « بحر ٢ »، حيث البطل البحر إنسان مفتقد دائماً، وإن كانت القصة ترثى من رحل وكان بحاراً يجوب البحار والمحيطات يؤمن بالصراع مع الأمواج والحياة فى صراحة ووضوح، وهو الذى يتساوى وجوده مع وجود البحر ذاته . والقصة من أجمل قصص المجموعة لما فيها من لغة عذبة وغنية بالمعانى والمشاعر.

وفى النهاية أرى أن قصص أغنية للبحر استطاعت أن تحل المعادلة الصعبة بين لغة القص، ولغة الشعر بشفافية عالية تنم عن تجربة لا يستهان بها فى الحياة. كما يحسب للكاتبة أن القصص كتبت فى غالبيتها على لسان المتحدث مما يجعل البعض يظن انها نتاج لتجارب ذاتية محضة. لكن الكاتبة **فوزية مهران** صاحبة الرؤى الإنسانية المعمقة، لم تشعرنا بذلك بطول قصص المجموعة التى وقفت بها صاحبتها على حافة الشعر .

عيسى علاونة

«سيرة مدينة»

للروائى العربى: عبد الرحمن منيف

فى أدب اللغة العربية قليلة هى الكتب التى تروى سيرة مدينة بكل أحداثها ودقائقها وأزماتها، بيوتها ازقتها ساحاتها ولغوها وفرحها وحزنها، ومن ثم انتقالها من مرحلة البداوة والفلاحة إلى المدينة كما فعل هذا الكتاب.

إنه خلاصة لفترة عاشها المؤلف نفسه وهو أديب روائى مرموق فى دنيا العرب.

عبد الرحمن منيف يدع ذاكرته تنساب على الورق. التفاصيل وجزئيات التفاصيل من البيت إلى المدرسة ثم العمران والشوارع والملاعب والبساتين والعودة إلى البيت الذى كان الصورة الأصدق للحياة الاجتماعية فى المدينة لتلك الفترة ـ الأربعينيات.

السيرة هى سيرة مدينة عمان ـ العاصمة الاردنية. يقول الكاتب «إنه إذا استبدت الذكرى بالإنسان تخضهُ وتغيرهُ يصبحُ أسيراً لحالة لا يقوى على مقاومتها». فبهذا المخزون من الذكرى وكم كبيرٍ من الشجن يكتبُ هذه السيرة بعد غياب دام سبعة وثلاثين عاماً عن عمان. إنه يذكر أسماء الأشخاص، الملامح، المحطات، الجيران، أصدقاء التلمذة فى المدرسة مروراً بالمعلمين وأسماء الأمكنة إلى المتاجر والحوانيت وغير ذلك بإتقان وأمانةٍ فى السرد وكأنه كان فى عقد الأربعينيات قد كتب مذكراته بالتفصيل لهذا الغرض وعاد إليها الآن ليخرجها فى هذا الكتاب. لكننى لا أظنه كتب فى طفولته وشبابه شيئًا من هذا القبيل، إنما هذ الذاكرة الحية وربما هذا «الحنين المجبول بالأسى والرغبة فى أن تعود الأشياء كما كانت فى يوم من الأيام».

هذه شخصية الشيخ الذى يدير الكُتّاب(هكذا ندعوه فى القرى وعند البدو فى الأردن ـ والمؤلف يقول عنه ـ المكتب) بتفصيل للتصرفات والعبارات التى قيلت آنذاك، يعيد

المؤلف ذكرها بكل بساطتها وصدقها. شخصية أخرى فريدة من نوعها تنسحب على طول السيرة بعباراتها وشروحاتها العفوية الساذجة: وهى الجدة - العراقية البغدادية المولد واللهجة والتى يستعيد عبد الرحمن منيف كلماتها وحكاياتها وبنفس اللهجة إلى حد انك تكاد تستمع إلى النطق بالجُمل والكلمات باللهجة العراقية وكأنها تقال أمامك فى هذه الساعة. فمثلاً فى مناسبة فيضانات اجتاحت المدينة بمد امطار شديدة تقول الجدة: «شفتم بعيونكم شنو سوّى رب العالمين بالناس، هذا الطوفان اللى صار علامة على اقتراب الساعة، رب العالمين قال للناس: اليوم غريق لكن باجر حريق جهنم... إلا إذا صرتم خوش أوادم... ص ١٤٤).

احيانًا تشعر إن عبد الرحمن منيف يدع المدينة نفسها تتكلم أو تعيد سرد ذكرياتها.

السيل (النهر) يتكلم، الجبال، الهضاب الوديان ثم المدرسة والطريق المؤدى إلى المدرسة... والبيوت كلها تتكلم... ثم الصغير (أو الحفيد احيانًا بمناسبة ذكر الجدة) والذى هو المؤلف نفسه ايام الطفولة تجد أن اكتشافاته ودروبه ومسالكه تنطق بمداخلات وتعرّجات السيرة. مثلا قوله إن «أول صورة تثب للذاكرة عن عمان يوم مقتل الملك غازى فى العراق . حيث «يسير الناس فى الشارع العريض حاملين نعشًا ملفوفًا بعلم. أصوات متداخلةلا يمكن تمييزها أو فرزها وهى أقرب إلى الهمهمة القادمة المليئة بالحزن والغضب مع موسيقى لا يُعرف من أين تأتى.. إلخ» ص١١.

تسرد لنا ذاكرة المؤلف عن مرض الصغير «الحفيد»، وبعد النجاة يُذبحُ ديكٌ بمناسبة شفائه. وعند الحديث عن المرض تتعرض السيرة هنا تفصيليًا وعلى نحو تسجيلى إلى ما يشبه الموجز فى تاريخ الطب والأطباء فى المدينة إبان فترة الأربعينيات. نقرأ أن طبيبين اثنين كانا يعملان فى عمان أوائل الأربعينيات بالاضافة إلى الطبيب (الذى لم تكن الحاجة انيسه - قابلة الحى - توصى بمراجعته، وهو د. زريقات. فتفهم انه كان فى ملبسه وحياته يعيش فى ترف. كان يلبس قفازات بيضاء فى مشاويره. وقيل لكى لا يضطر لمصافحة احد . إلى جانب هذين الطبيبين (فرعون وملحس) بالإضافة إلى الطبيب المترف، كان فى عمان اوائل الأربعينيات مستشفى الدكتور تيزيو - الطلياني، ولى شخصيًا مع هذا المستشفى ذكريات طفولة محزنة فى منتصف وأواخر الأربعينيات. ولذا رأيت أن هذا السرد الجميل مطابق لواقع الحياة الصحية والاجتماعية آنذاك.

المؤلف يرسم فى هذا الفصل من الكتاب صورة واضحة ومفصلة للوضع الصحى والطب والمستشفى والطبابة فى المدينة إلى درجة التاريخ لهذه الفترة. كسور العظام ومعالجتها نجد لها ذكرًا كافيًا أيضًا، إذ لم يكن يلجأ عند الكسور إلى الأطباء بل إلى «المجبرين». وهم أصحاب «الاختصاص» المعترف بهم، ثم إلى الحجّامين الذين يعالجون عن طريق الفصد وكاسات الهواء والكى. يأتى الكاتب أيضًا على ذكر أنواع العلاج الشعبى بالرقى والتمائم (أوراق تتضمن آيات وأدعية») ثم طاسة الرعبة ووصفات الأعشاب. كل هذا أتى عبد الرحمن

على ذكْره بإتقان كثيرًا ما يحتاج إليه المؤرخ الطبى.

فى فصل كامل (الفصل الثانى) عن المقابر والموت والمراسيم الشعبية والتقاليد المرافقة للموت يشرح لنا علاقة هذه المراسيم بالفترة الزمنية ويدلل بذلك على موت الأشخاص المعروفين فى عمان فى تلك الأيام، أى «وجوه البلد». ومثلما كان لأهل عمان، مسلمين ومسيحيين مقابرهم فقد كانت هناك مقابر صغيرة متناثرة هنا وهناك. وكانت تقام القبور المشيدة ولها شواهد. أما قبور البدو فكانت كومات صغيرة متوالية من التراب، فإذا جرى الحديث عن الموت والقبور يردد البدو باختصار: أكرم القبور ما ساوى التراب.

المدرسة تأخذ من ذاكرة المؤلف قسطًا وفيرًا كيف لا وهو الذى عايش فترة الطفولة والتلمذة فى مدارس عمان التى كانت فى طور التكوين مثل مدرسة ثانوية حسين، الكلية العلمية الإسلامية، كلية المطران، والتراسانتا. كذلك ينال المعلمون نصيبًا وافرًا من السيرة.

وصف شامل لشخصياتهم وتحليلات سيكولوجية أحيانًا لشخصياتهم وتوجهاتهم وتصرفاتهم داخل وخارج المدرسة. الوضع السياسى - الاجتماعى بشكل عام يجد فى الكتاب تنويهًا عن طريق الذكريات على مقاعد الدراسة.

يذكر المؤلف فترة انطلاق الوعى السياسى فى الأربعينيات إذ كانت المدرسة هى المكان الأول الذى تنتعش فيه هذه الأفكار السياسية. ولا ريب أن المعلمين هم الذين يحملون الأفكار وينقلونها إلى تلاميذهم. مثال ذلك (ص ٢٢٧) يأتى فى شىء من التفصيل على عرض أفكار الشيخ تقى الدين البنهانى - ولا حقًا حزب التحرير الإسلامى.

فى مكان آخر (ص ٢٣٠) يؤكد المؤلف حقيقة واضحة وهى أن المشكلة الفلسطينية بكل ثقلها وتعقيداتها جاءت لتلقى بهذا الثقل بشكل أساسى فى الأردن، وأيضًا لكى تتفاعل معه. وفى نفس الوقت كانت الأحزاب التى تنعكس أفكارها على المشكلة الفلسطينية التى كانت هى الهم الأكبر وبقيت إلى أيامنا هذه تدور فى هذا المجال.

عايش عبد الرحمن منيف فترة الهزيمة المُجَدْوَلَة فى فلسطين، وضياعها بينما كان طالبًا فى المدرسة. فيذكر المظاهرات العنيفة، وهزيمة الجيوش العربية والأمل الذى انعقد على أسماء مثل «القاوقجى» الحاج أمين عزيز المصرى أكرم الحورانى الشيشكلى، عبدالرحيم عمر الشاعر عبدالقادر الحسينى. تحدث عن الشباب الذين سجلوا أسماءهم لكى يذهبوا للجهاد فى فلسطين. كيف كان يخيب أملهم ذاك فى ظل ظروف انهزامية هروبية مستسلمة.

النَفَسُ الروائى لعبد الرحمن منيف يكشف عن حالة الأسى والخيبة والانهيار النفسى والتمويه على الجماهير بأسلوب السرد المتفوق. مثال ذلك عندما يكتب عن طلائع القوات العراقية وهى تصل إلى عمان فى طريقها إلى فلسطين. كان الشعب يستقبلها بحرارة بالغة الود والدلالة، وكيف أن الجدة العراقية كانت فخورة وأقرب إلى الزهو خاصة حين جاء أحد الأقارب ضمن هذه القوات وقام بزيارتها (ص ٢٣٤). كان يوم الزيارة حافلاً بحيث لم يبق أحد فى الحى إلا

وهرف بالأمر، ونظر إلى الجدة نظرة اهتمام حافلة بالود والتقدير.

حدثت الكارثة وخلال الفترة الممتدة بين ١٥ أيار إلى ١١ حزيران تاريخ إعلان الهدنة الأولى في فلسطين عام ٤٨. سقطت مدن فلسطين وتشرد مئات الألوف. كانت عمان التي استقبلت الآف اللاجئين من فلسطين خلال تلك الشهور غير مضطربة أو خائفة بل كان حقدها يزداد، وكانت تنتظر بلهفة موعد انسحاب القوات البريطانية. ولكن بعد أن حل ذلك التاريخ وحمل معه مزيدًا من الخسائر والفواجع خيمت حالة من التعاسة وسوء الظن.

كان شاعر الأردن - عرار (مصطفى وهبي التل) يتردد كثيرًا على ألسنة الناس. لأن حياته ارتبطت بالسياسة والشعر، فكان منه الشعر الممنوع أو المكشوف، وكان تلاميذ المدارس يرددون بعضًا من شعره مثل:

فمن سجن الى منفى

ومن منفى الى غربه

ومن كسٍّ الى فسٍّ

ومن بلوى الى رهبة

فَبِي من كل معركة

أثرت عجاجها ندبة

الحياة الثقافية في الأربعينيات يذكرها عبد الرحمن في صفحات قليلة عندما يتعرض إلى التعليم والحركات السياسية في البلد.

بقوة الملاحظة والدقة في ترتيب التفاصيل يعرض شرائح من عمان ومجتمعها في أواخر الأربعينيات إذ كان الجامع الحسيني مركزًا للمدينة بالإضافة إلى المدرج الروماني أو مدرج فرعون الذي كان مركزًا آخر للمدينة التي امتدت بعد ذلك إلى الخارج فأصبحت مراكزها في الأطراف خلافًا لما هي حال مراكز تقليدية مماثلة في المدن القديمة الكبرى. أما لماذا سمي مدرج فرعون بهذا الاسم؟ فالمعروف أن عمان اندثرت بالكامل خلال قرون معينة إلى أن جاءها الشركس في الربع الأخير من القرن الماضي. فهل لحملة إبراهيم باشا بن محمد علي أثناء استيلائه على المنطقة علاقة بهذه التسمية؟ وهل للبطالسة الذين حكموا مصر بعد الاسكندر المقدوني والصراع الذي نشأ بينهم وبين السلوقيين ثم مع الأنباط علاقة ترسبت عبر التاريخ، الأمر الذي دعاهم لإطلاق هذه التسمية؟

ثم يأتي المؤلف إلى عرض حالة مدرج فرعون في أثناء احتفالات عيد رمضان، يقول بصياغة روائية: «فالحاج عمر ذلك الدرويش الذاهل الذي يطوف شوارع عمان والذي يرافقه المريدون والمتسولون. يعتقد أنه صاحب طريقة ويشمل بعطفه الحيوانات كالقطط والكلاب. وتُروى عنه القصص كما يؤكد الكثيرون أنه ينفق بسرِّية على عدد كبير من العائلات الفقيرة، إذ يأخذ من الأغنياء ويعطي للفقراء. كان الحاج عمر يقوم بعمل آخر في شهر رمضان. إذ يتحول إلى كبير مسحِّري المدينة ويخضع لنفوذه الأدبي المسحرون الآخرون.

كان طبله الكبير يملأ بدويه الصاخب الساعات المتأخرة من ليل عمان وخاصة شرقي المدينة، حاملاً علمًا أخضر. وعند الضحى يبدأ طوافه بالمدينة من القصاها إلى اقصاها مع الأناشيد والتهاليل.

ويبلغ الاحتفال القمة عندما يكون مريدوه قد أوقدوا نارًا ووضعوا عليها قدْرًا وبدأوا بإعداد الشوربة.

ويقول الكثيرون أن هذا الحساء يشفى من المرض».

ويفصل الكاتب بالسرد الممتع احتفال أهل عمان فى ذلك الزمن برمضان والعيد.

لقد كان عقد الأربعينيات فى عمان طويلاً ثقيلاً صعبًا. بدأ العقد فى ظل الحرب الثانية وانتهى فى ظل الحرب العربية الإسرائيلية الأولى. خلال الحربين وما بينهما عانى الناسُ الكثير. وخيم الحزن وطال الانتظار. أما الفرح فكان قليلاً وعابرًا... وانتقل الصغير عبد الرحمن منيف الذى كبر، إلى بغداد للدراسة الجامعية إذ لم تكن تتوفر الدراسة الجامعية آنذاك فى عمان لعدم وجود جامعة فيها.

عمان كغيرها من عواصم العرب، أصبحت النكبات والهزائم جزءًا فاعلاً من حياتها، ولكنها دائمًا الصق بالهزائم المتوالية، سواء جاءت من الجانب الإسرائيلى المغتصب الذى غدا هذه الأيام «صديقًا» مرموقًا يُسعَى إليه بالتودد، أو جاء من الأهل والأقارب.

متابعات
مسرح

يوم القيامة
اختبار ناجح للمسرح الغنائى

لشد ما كانت فرحتى عندما التقيت من بين الحاضرين بجمهور مكتظ يملأ قاعة المتفرجين بمركز الهناجر، ولشد ما كانت سعادتى عندما خاطب العرض المسرحى الغنائى «يوم القيامة» وجدان الجماهير وقلوبهم. كان هؤلاء المتفرجون خليطًا من العمر الجميل والذكريات الرائعة لوجوه عاشت أوج المسرح الغنائى فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، ولأحفادهم من الشباب الذين ينظرون بعين إلى ماضيهم الفنى الساكن، وبالعين الأخرى إلى حاضرهم الزاخر بأمواج القلق والبحث عن التراث.

كان هؤلاء وهؤلاء يجلسون أمامى وبجوارى وخلفى، فاختلط القديم بالجديد، ومالت الرءوس طربًا عند سماع ألحان الشيخ زكريا أحمد وعبدالوهاب حلمى وسيد مصطفى، وكلمات شاعرنا بيرم التونسى. من بين هؤلاء المتفرجين كنا نشاهد المؤرخ الموسيقى عبدالعزيز عنانى، والملحن الموسيقى الكبير كمال الطويل وغيرهما كثيرون.

إن «أوبريت يوم القيامة» الذى قدمته الفرقة الجديدة من شباب المسرح الغنائى بمركز الهناجر للفنون، يعد بداية متألقة لإبداعات هؤلاء الشباب الذين يحافظون على ذاكرة المسرح، ويدفعون الأجيال الجديدة لتواصلهم مع الأجيال السابقة لإعادة خلق مسرحنا الغنائى الذى طالما اشتقنا لحضوره. فلا يمكن للمسرح أن يحيا بدون ذاكرته.. والذاكرة لا تعنى التقولب والتوقف، وإنما تهدف إلى الإبداع الجديد القائم على أسس فنية متينة تدفع بالفنانين الشباب إلى الوعى

بهويتهم، واستيعاب ما هو خاص بهم، فيتفوقون فيه، ويقدمون ما لا يستطيع مسرح آخر تقديمه.

وأوبريت يوم القيامة محاولة تتسم بشرف المبادرة لتحقيق الأهداف وتصل ماضي مسرحنا بحاضره، سعيًا وراء البحث الحقيقي عن حلول للأزمة التي يقف عندها مسرحنا في مكانه، ولا يتحرك إلى الأمام. لقد أثبتت هذه التجربة المسرحية الغنائية أن جمهورنا في حاجة إلى أن يستفز الفنان المعاصر وجدانه، أن يحقق له المتعة التي يطرب لها، ويتمايل لألحانها، ويستسلم لسحرها، دون قيود شعورية، تضع وعيّه في مراقبة ما يراه، والولوج في فكر أساطين الكلمة، وأسرار التجربة الخالصة، أو الفن الخالص، إلى بديل جديد وهو المعايشة وجدانيا داخل المسرح الذي كانت من أهم رسائله الأولى إشباع النفس، وإدخال المتعة للروح، وتهدئة عواطف المتفرج المضطربة. وفي ظني أن يوم القيامة تحقق هذا النوع من المتعة الفنية، وأن شباب المسرح الغنائي عندما يقدم تجربته المسرحية هذه تحت قيادة المخرج الشاب النابه أشرف النعماني، إنما يدفع أطروحة التساؤل عن أزمة هجرة الجمهور إلى المسرح إلى الوصول لإجابات واضحة: فالجمهور الغفير الذي يشاهد يوميا هذا المسرح، هو أهم مقوم من مقومات نجاح أيّ عرض مسرحي، ولا يبحث هذا العرض عن متعة رخيصة، ولا يستأثر بمتفرجه بوسائل مسرح القطاع الخاص التي تبحث بأسلوب ميكيافيلي عن كل شيء أيا ما كانت قيمته أو وزنه الفني الضئيل للوصول إلى هدفها، وهو الضحك على عقلية المتفرج، والاستيلاء على جيبه.

إن أوبريت يوم القيامة يستولي على المتفرج بوسائل مشروعة، ناجحة، شافية، أهمها الاستيلاء على القلب والروح. وعلى الرغم من أن «يوم القيامة» تقوم في فكرتها على لحظة من اللحظات الدرامية غاية في التركيب، وهي توقع الشعب حدوث يوم القيامة، إثر إشاعة: انتشرت في البلاد، وردود أفعال الجماهير تجاه هذه اللحظة، إلاّ أن الأحداث مباشرة وتطورها دراميّ قائم على الحبكة البسيطة، لكنَّ هذا ليس بنقدٍ يُوجه بقسوة أو ترفع للعمل المسرحي. ذلك لأن معظم الأوبريتات العالمية والأوبرات تقوم على حبكات درامية بسيطة غير مركبة.

ويوم القيامة التي قامت قائمتها عند مؤلفها د. **صبري فهمي** (في فجر يوم الخميس الخامس والعشرين من ذي الحجة سنة ١١٤٧ هجرية..) تذكرني بعمل مسرحي غنائي هام وهو مسرحية «سقوط ونهوض مدينة ماهوجني» للمسرحي الكبير/ **مرتولد بريخت** التي نسجها الشاعر الألماني الكبير حول اختبار البشر في مواجهة الموت (يوم القيامة) وكيف يسلكون تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين.. وعندما تتكشف أن هذا مجرد نبأ كاذب، يعود البشر إلى طبيعتهم وإلى مكاسبهم الصغيرة واستغلالهم لبعضهم البعض، بعد أن وحدَّهم

الموت وربط بين قلوبهم. لكن بريخت فى عمله يصل بوعى إلى هدف فكرى جوهرى هو تحطيم النظام الرأسمالى الذى يسحق الفقير، ويضرب بكل قوة وضراوة من لا يملك نقوداً.. تختلف الفكرة عند «يوم قيامة» المؤلف المصرى د. صبرى فهمى، فهو يضعها فى أتون الأحداث الشعبية فى أروقة الأحياء المصرية القديمة، بين جنبات بيوت الشعب المصرى على اختلاف طبقاته لكنه يقف وربما مثل برخيت بجوار الطبقات الكادحة ويسعى إلى تصويرها، بل ويتعاطف مع أبطالها وما يمثلونه من فئة التجار الشوام والأتراك الذين عاشوا فى مصر هذه الفترة من الزمن، وكان لهم نفوذهم الكبير فى مجتمعنا المصرى. فالقصة إذن فى هذا العرض المسرحى الغنائى «يوم القيامة» هى مجرد إطار يحيط بمحتواه الغنائى ويبعث فى أغانيه روح النغم، وسلطنة الإيقاع الشرقى وقدرات المغنى، ورهافة حسه. وموهبته الغنائية، لذلك يصبح أوبريت «يوم القيامة» عديم القيمة، خالى الهدف، دون تواجد مغنين مسرحيين يبعثون فى الحوار اللحن، وينفخون فى الكلمات الترنيم والنغم. وهنا كان اختيار المخرج الشاب اشرف النعمانى اختياراً موفقاً للمشاركين من المغنين/ المطربين أبطال مسرحيته: عمرو ناجى - سلوى عبدالوهاب - اشرف مصطفى.. وكذلك محمود غريب - شادى فرحات اشرف كامل - هويدا عزالدين -.نيفين إبراهيم - راندا عبدالفتاح - ودعاء منير.

لقد قدَّم هؤلاء الحان الرواد الأوائل لمسرحنا الغنائى زكريا احمد سيد مصطفى - عبدالوهاب حلمى على يدى الفنان الموسيقى عطية محمود عطية بأسلوب يتسم بالإتقان وروح الهواية وقدرة المحترفين.

واشترك معهم فنانان اكاديميان هما: محمود زكى وعلى فوزى اللذان اثبتا قدراتهما الفنية الواعية، وموهبتهما الأصيلة على التمثيل والغناء المسرحى.

ونجحت مجموعة الكورال والعازفين فى التاكيد على أهم سمة من سمات هذا العمل الهام، وهى البساطة فى الأداء والحيوية فى التناول والإخلاص فى الأداء الفنى. ملاحظتى النقدية الجوهرية توجه إلى اللوحات الراقصة التى اتسمت بالمدرسية والمباشرة والفوضى.

وكان إخراج **اشرف النعمانى** - وهو شاب اكاديمى تخصص فى المسرح الغنائى وكانت رسالة الماجستير فى المعهد العالى للفنون المسرحية تشير فى جزء منها إلى نظريته وتصوره لأوبريت يوم القيامة اقرب ما يكون إلى الترميم منها إلى التفسير أو الرؤية المعاصرة، إعادة بناء اكثر من كونها بناءًا جديداً مشيداً فى الحاضر، وفى ظنى؛ أن الريرتوار المسرحى الغنائى - وتعد اوبريت يوم القيامة حلقة من حلقاته - هو شىء من قبيل دراسة وثيقة لترميمها، وإحياء ذاكرتها للحاضر، واستنفار قرائح الفنانين المعاصرين لمواصلة ما توقف، واستشراف ما سيأتى من جديد فى عالم المسرح الغنائى.

لقد قام اشرف النعمانى بشىء مثل هذا، لم يحاول ان يتفلسف او يتحذلق أو يلوى عنق المادة التى يتعامل معها، بل قدمها بتواضع بليغ، واستخدم الإمكانيات الفنية المتواجدة بمسرح الهناجر، ليقدم عرضاً يشد الوجدان ويجذب الروح لمشاهدته وقد عاونه فى تحقيقه فنيون استطاعوا فى عروضهم المسرحية بالهناجر ان يثبتوا أنهم اكفاء، منهم شريف البرعى الذى يرسم الإضاءة فى العمل المسرحى كما يرسم رينوار بريشته لوحاته. وعماد عادل فنان الصوت الذى كان مايسترو الصوت المسرحى (المغنين - الكورال - الموسيقيين - الممثلين) ومعهم خالد سرور وجون إبراهيم ومحمد فوزى وأشرف شاهر - ومهندس تنفيذ الديكور الفنان حمدى جلال ومعه عبدالسلام كامل وحسام عباس وعبدالمنعم شوقى وعمرو طلبه.

إن اوبريت «يوم القيامة» هو باكورة اعمال فرقة شباب المسرح الغنائى بالهناجر ارجو لها ان تستمر وتتواصل مع هدف الفرقة بإحياء تراث المسرح الغنائى المصرى الذى يحوى - كما يقول المخرج **اشرف النعمانى** - فى بوتقته الأساتذة الكبار: سيد درويش وزكريا احمد واضيف إليهما داود حسنى وسلامة حجازى.

إن تجربة عمادها شباب يبحث عن تراثه. نرجو له - مؤكدين أمنية د.هدى وصفى فى كلمتها بالبرنامج المطبوع - أن يتفاعل معه بالقدر الذى يمنحه رؤية جديدة لمعاجات فنية أكثر نضجاً.

هناء عبدالفتاح

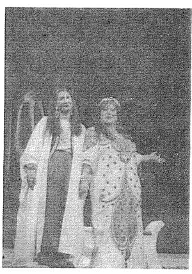


«الست هدى» على خشبة القومى

مع احترامنا الكبير - طبعا - لأمير الشعراء **احمد شوقى**، ولمبادراته الرائدة لاستزراع المسرح الشعرى فى تربتنا المسرحية المصرية .. من ناحية أولى ..

وتفهمنا للمناسبات المتعددة للاحتفال به والاحتفاء بذكراه، والتى أشار إلى بعضها **سامى خشبة** .. من مثل .. إعادة وزارة الثقافة الحياة إلى كرمة ابن هانئ (بيت **أحمد شوقى**) وتحويله إلى مركز ثقافى للشعر والشعراء والفن والإبداع .. إلخ، من ناحية ثانية ..

ومع تقديرنا لما أشارت له الدكتورة **هدى وصفى** مدير المسرح القومى فى هذا السياق .. من أسباب تقديمها لمسرحيته (الست هدى) .. لتقديم ريبرتوار لجيل من الشباب لم تتح له الفرصة لرؤية مسرح **شوقى**، من ناحية ثالثة ..



عايدة عبدالعزيز ومنى قطان فى مشهد من «الست هدى» لشوقى على خشبة القومى

ومع إقرارنا **لسمير العصفورى** بأن (اسطوات المسرح) ليسوا مجرد «صناع يدويين» وإنما هم مبدعون لهم رؤية خاصة ووجهة نظر .. إلخ .. من ناحية أخيرة ..

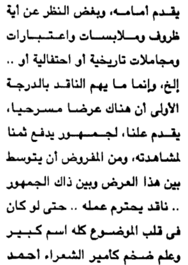
إلا أن تسليمنا بصحة كل ذلك فى حد ذاته، ومن كل النواحى، لا يمنعنا من إبداء جملة من الملاحظات الضرورية على العرض برمته، باعتبار أن الناقد لا علاقة له إلا بما



مشهد من المسرحية

الاغا «احمد حلاوة» فى مسرحية «الست هدى»

يقدم أمامه، وبغض النظر عن أية ظروف وملابسات واعتبارات ومجاملات تاريخية أو احتفالية أو .. إلخ، وإنما ما يهم الناقد بالدرجة الأولى أن هناك عرضا مسرحيا، يقدم علنا، لجمهور يدفع ثمنا لمشاهدته، ومن المفروض أن يتوسط بين هذا العرض وبين ذاك الجمهور .. ناقد يحترم عمله .. حتى لو كان فى قلب الموضوع كله اسم كبير وعلم ضخم كأمير الشعراء احمد شوقى! وسأجمل هذه الملاحظات فى بضع نقاط ..



١ - لا شك أن سمير العصفورى قدم عرضا جذابا بالمعنى الذى ورد فى بطاقة الدعوة معرّفا بمنهاج معالجته للنص ورؤيته له باعتباره (كوميديا) (غنائية) (استعراضية) .. ولقد تعمدنا كتابة هذه العبارة بهذا الشكل المنفصل لندل على واقع الحال فعلا .. إذ أن مجموعة العناصر تلك التى حددها التعريف .. ظلت منفصلة طيلة الوقت بهذا الشكل .. لتخلق فى احسن الأحوال نتيجة نهائية قائمة على علاقات (تجاور) وليس علاقات (اندماج) وانصهار بين الوحدات المكونة للعرض .. ولأن هذه العلاقات كانت (حسابية) بهذا الشكل (الآلى) تقريبا .. أوشكت أن - إن لم تكن بالفعل - تحتل توقيتات متعادلة فى حضورها على المسرح .. بمعنى أن المسافات - مثلا - بين رقصة وأخرى، أو بين أغنية وأخرى كانت مقدرة تقديرا حسابيا متعادلا فى حضورها المسرحى .. وحتى لا تترك مساحات طويلة - على ما يبدو - لا يحضر فيها الغناء أو الرقص أمام عين المشاهد وحسه وكأنى بالأسطى المخرج قد قدر هذه المسألة من البداية تقديرا (ورقيا) .. أى على النص المكتوب فيما هو يعالجه معالجة أولى .. تقديرا (كميا) وليس (فنيا) (عضويا) (موضوعيا) يجعل لدخول الرقصة وحضور الأغنية مبررها الفنى العضوى المتناسج والمتواشج مع مواقف العرض، ومع نموه، الطبيعى، ومع ضروراته الفنية! .. وربما يرد الأستاذ العصفورى بأن المسرحية أو النص المكتوب أصلا ليس فيه تنام ولا تطور ولا بناء ولا يحزنون ..

ولعله لمح بالفعل إلى شيء من هذا حينما قال في كلمته عن شوقي (حيرني ببساطة هدى) والعصفوري هنا يبدو لبقا ومـــؤدبًا وهو يصف نص شوقي (بالبساطة) تحرجا من أن يصفه بغير ذلك !!.

ولكن .. هذا كله لن يشفع للمخرج الذي برغم إدراكه (لبساطة) النص قرر (إضافة ما لم يدركه شـــوقي حتى سنواتنا الأخيرة) ..

أمـا وقـد قـررت لنفسك هذه الحرية في التعامل مع النص، وفي إعادة خلقه ليناسب - كمـا هو مفترض ومعلن عنه - لحظتنا الحاضرة وزماننا الراهن .. حتى أنك أبحت لنفسك ليس التقديم والتأخير فقط في النص المكتوب، وإنما إضافة أجزاء كاملة (تأليفيا) لم يكتبها شوقي، ولم تخطر على باله وبال زمنه .. إذن .. طالما تحركت في هذه المساحة بهذه الحرية .. وسمحت لنفسك بذلك .. فلن نسمح لك كمشاهدين أيضا بأقل من



مشهد من مسرحية «الست هدى» لأحمد شوقي إخراج سمير العصفوري على خشبة المسرح

إقناعنا دراميا (بجذرية) ما فعلت وحتميته الفنية .. وبتقديم مبرراتك العضوية المنسوجة جيدا،، والمغزولة بمهارة لمعالجة البنية الكاملة للنص بكل عناصره من هذا المنظور (الذي اخترته) ووفاء بما يتحتم عليك لنا من واجبات، نتيجة ما أخذت من حقوق ! ..

ولكن للأسف .. ما وصلنا .. هو - في أحسن الأحوال - نوع من القص واللصق (الماهر) والترقيع أو (الرفي) الحرفي البارع .. الذي لم يفلح برغم ذلك في سد ثغرات العمل، وستر عوراته .. فظلت الرقصات - مثلا لا تبرير لها فنيا .. اللهم إلا استعراض الروسيات الجميلات .. أو لعلها ترسبات إخراجية لابد منها من (حزمني يابابا) !

وقل مثل ذلك عن الغناء .. الذي ظل شيئا منفصلا جميلا في حد ذاته ولكنه لم يتمازج ويتدامج بالعرض تدامجا تاما .. بحيث إذا طرأ طارئ - لا قدر الله - أعاق (النجم) مدحت صالح عن الحضور ذات ليلة فمن الممكن جدا الاستغناء تمامًا عن أغنياته دون أن يهتز العرض أو يصاب بنقص فاجع .. ولعل حضوره أصلا في العرض كان لأسباب (شباكية) (جماهيرية) لا علاقة لها بالموضوع نفسه!

العصفوري كما قال عن نفسه (أسطى) شاطر .. يجيد تقديم تركيبة مسرحية جذابة .. ساهم في توفرها لديه وتوفره عليها عمله في القطاع الخاص على ما يبدو ..

وما قدمه الأسطى سمير العصفوري في النهاية - وبغض

النظر عن شوقى عرض ممتع فى حد ذاته .. وهذا ليس قدحا فى نص شوقى بقدر ما هو مدح - ربما - للعصفورى !

٢ - مع أن نص شوقى هو من (البساطة) بمكان .. إذ لا يخرج موضوعه عن حكاية سيدة موسرة تزوجت بتسعة رجال أو عشرة كلهم من الطامعين فيها وفى ثروتها، وهو من نوع الكوميديا ثقيلة الدم التى لا تدرى لم هى كوميديا أصلا إلا لأن مؤلفها يعلن ذلك ! ولقد زاد الشعر الموضوع كله (بلة) وارباكا واستفحالا .. فأنت لا تدرى ما هى ضرورة الشعر فى هذا العرض الهزلى .. وأنا لا أقول بأن الشعر لا يصلح على المسرح إلا للتراجيديا (وإن كان هذا صحيحا لحد كبير بشهادة التاريخ).. ولكن، على من يريد اقناعنا بعكس ذلك، أن يملك حججاً (درامية) قوية وباهرة ونصوصا مسرحية مفعمة بنسجها المتين، وموضوعا محبوكا بالشعر يشكل الشعر جوهر بنيته ولحمته وسداته.. بحيث يسقط الموضوع إذا غابت صياغته الشعرية .. ويتهاوى النص إذا استل منه الشعر أما (الست هدى) فلا تملك شيئا من كل ذلك .. إذ الموضوع (مسطح) .. محدود الأفق .. والشخصيات فى معظمها من رعاع المجتمع الذين يستغرب حديثهم بالشعر (ولعل هذا هو جانب الكوميديا الوحيد فى الموضوع كله!) .. اقصد ان ينطق هؤلاء النصابون وشذاذ الآفاق بالشعر ! .. ولقد ساهم الشعر الذى لا علاقة له بالمسرح، أو لا علاقة له بالدراما، مع تسطح الموضوع، ومحدودية القصة، وأحادية المعالجة .. فى تحقيق قدر هائل من الافتعال والتعسف .. ولقد بذل العصفورى الكثير من براعة أسطوات المسرح، وحرفيات الإخراج، وتقنيات العروض الاستعراضية .. لتقديم فرجة ممتعة، برغم ان القماشة المكتوبة لا تساعد كثيرا على ذلك كما أشرنا من قبل .. كما حاول أن يصلح ما أفسده النص .. بتقديم الفصل الختامى فى الترتيب الأصلى للمسرحية الذى توفيت فيه (الست هدى) عن زوجها الأخير .. ليكون الفصل الافتتاحى .. وتجرى المسرحية بعد ذلك بطريقة استرجاعية (فلاش باك) .. ربما ليحدث نوعا من الحركية والتحديث .. قد يحفزا المشاهد على التفكير والربط بين الأحداث والمشاهد .. وربما - وأساساً - ليتاح له أيضاً من خلال هذا التقديم والتأخير (الذى كان موفقا بشكل عام) أن يضيف إضافته المتصلة بالواقع الراهن وما يجرى فيه من إرهاب وفتن طائفية ومصالح دنيوية بحتة تتخفى تحت عباءة الدين .. إلخ ..

وهذه الإضافة - بالمناسبة - بدت مغتربة تماما، وملصقة، ولا علاقة لها بالنص أو بالعمل، ولم يفلح العصفورى فى الوصول بها إلى صيغة عضوية لاحمة تجعلها جزءا أساسيا من بنية العمل، حتى وإن تطلب الأمر معالجات داخلية أخرى فى المتن الأصلى طالما افترض لنفسه هذه الصلاحية أساسا ولذلك بدا هذا الجزء (الراهن) مفصولا تماما عن السياق، و (ملصقًا) ومجرد مجاراة شكلية برانية تنسب العمل -

أو تحاول ذلك - إلى قضايا الساعة .. ولكنه هذا النسب المشكوك فى شرعيته الدرامية، والمفتقد لأصلابه القوية الموضوعية والفنية فى تلافيف النص كله ..

ولذلك، فأنت يا أسطى **سمير** .. لم تضف إضافة لم يدركها **شوقى** .. وتخص سنواتنا الأخيرة كما تقول .. وإنما أنت أبهظت نصه بأعمال لا تخصه .. وأرغمته على رفعها بلا مبرر درامي، ولا داع فني، ولا سبب موضوعي ..

كما أنك لم تستبطن (الراهن وقضاياه) استبطانًا جوهريا عميقا وجد مكافئه المسرحى ومعادله الدرامى فى معالجتك (الخاصة) للنص .. وإنما لطعت (الراهن) لطعا فجا على قفا النص .. المتهرئ دراميا ومسرحيا أصلا ! ..

٣ - على أى حال، وبرغم كل ذلك، يحسب لهذا العرض عدة أمور لاشك فيها :

أ - الأداء البارع والموفق - لمجموعة الممثلين بشكل عام، وأخص بالذكر أستاذة المسرح الكبيرة اللافتة الحضور .. **عايدة عبد العزيز** .. والبارع المتمكن خفيف الظل **أحمد حلاوة** .. وطبعا **أحمد عقل** .. ومجموعة الشباب الذين أجادوا جميعا بلا استثناء وأخص بالذكر **رضا إدريس وإيهاب صبحى وعادل خلف.**

ب - ولا يفوتنى فى هذا السياق تحية التجربة الموسيقية المرهفة والألحان الحساسة للفنان **علي سعد**، وتوفيقه الغريب والمدهش فى جعل كل الممثلين تقريبا يغنون بسلاسة وتناسق وجمال برغم تباين وغلظة أصوات البعض وعدم صلاحيتها للغناء أصلا !.

جـ - وكذلك أحيى الديكور المتميز جدا بخطوطه البسيطة والمليئة بعمق فى نفس الوقت للفنان **صلاح حافظ** .

ومهما كانت المآخذ التى نأخذها على عرض كهذا (لأننا إزاء أسطى مسرحى كبير **كسمير العصفورى**) .. إلا أن العرض من العروض الممتعة والمبهجة والتى تقدم سهرة جميلة بدون شك.

ماجد يوسف

صبرى حافظ

الروح التشيكوفية فى «أنسام الصيف» النمساوية

ما ان تتسلل جرثومة عدم الرضا والرغبة فى أن يصبح كل منا اكبر مما هو عليه أو مما تسمح به طاقته حتى تبدأ ملامح المأساة فى التخلق تحت جلد الأحداث اليومية المألوفة. وحتى تستحيل تفاصيل الحياة العادية إلى نوع من الجحيم الخاص الذى تستعر فيه الشخصيات بعذابات هى فى الواقع من صنعها اكثر مما هى من صنع الظروف أو الآخرين. وحتى تتسلط على الأفراد تلك الرغبة المستحوذة فى أن يكونوا شيئًا آخر، فتحرمهم من الاستمتاع بما يعيشون ويمارسون، وتعميهم عن رؤية السبب فى تعاستهم لانه قريب منهم إلى حد بالغ الالتصاق بهم. فجرثومة عدم الرضا تلك شىء مختلف كلية عن نوازع التقدم الإنسانية النبيلة، لأنها لا تولد لدى الشخصيات الدافع للتغيير، ولا تثير طموحهم للترقى، ولكنها تبث فى أرواحهم سموم المرارات القاتلة فتخمد رغبتهم فى الحياة، ويزداد إحساسهم بجورها. هذه القضية الشائقة هى محور اهتمام مسرحية (انسام الصيف Summer Breeze) للكاتب المسرحى النمساوى آرثر شنيتزلر Arthur Schnitzler الذى يحتفى المسرح الإنجليزى كثيرًا بمسرحياته، بالرغم من اننا لا نعرف الكثير عنه فى عالمنا العربى. وشنيتزلر واحد من أبرز مسرحيى اللغة الألمانية الذين لمعوا فى بدايات هذا القرن؛ وهو من كتاب المسرح القلائل الذين تسرى فى مسرحياتهم روح تشيكوفية تجعل العملية الدرامية عندهم مثقلة بالإيحاءات الشعرية.

فقد استطاع آرثر شنيتزلر الذى ملأ المسرح الألمانى بمسرحياته الجيدة أن يكون المجسد المسرحى لواقع الطبقة الوسطى النمساوية فى العقدين الأولين من هذا القرن. وهى فترة من الناحية التاريخية بالنسبة للمسرح الإنسانى تعد الفترة التالية مباشرة لتلك التى أمده فيها

تشـيكوف العظيم بزاد مسـرحى مازلنا نغترف من كنوزه حتى اليوم، ومازالت استبصاراته العميقة فيه بشأن حال تلك الطبقة المأساوية ترهف وعينا بما تعيشه من تناقضات. وإذا ما عرفنا شيئًا عن حالة المسرح النمساوى قبل وفود شنيتزلر إليه أدركنا أهمية دوره فى تغير واقع هذا المسرح الذى امتلأ فى العقود الثلاثة (١٨٦٠ - ١٨٩٠) السابقة لظهور أعماله مباشرة بالملاهى الطبيعية والثرثرة الدرامية المستمدة من مسرحيات دوماس وساردو وأجييه وغيرهم من الفرنسيين، أدركنا أهمية النقلة الكبيرة التى أحدثها فيه. فقد انطلق من العناصر الخارجية لهذا المسرح الباريسى الشغوف بقضايا العشق والخيانات الزوجية ليحيل تناولها الدرامى إلى نوع من الغوص الاجتماعى والنفسى فى أعمال الطبقة الوسطى وتشريح كل تناقضاتها الأخلاقية والقيمية. لهذا السبب أحس كلما شاهدت عملا من أعمال شنيتزلر أن دين هذا المسرحى النمساوى لتشيكوف عظيم. لأن شنيتزلر استطاع الاستفادة من المنهج التشيكوفى الذى يعرى جوهر الشخصية الإنسانية من خلال التعامل معها فى مواقف عادية بالغة البساطة. والذى يعمد إلى التركيز والتكثيف واستخدام الإيماءات المرهفة فى الكشف عن سورات الأعماق دون ضجة أو زعيق. واستخدام لحظات الصمت كواحدة من استراتيجيات إبراز بعض الأحداث أو لفت نظر المشاهد إلى أهمية بعض الجمل والمواقف. كما يلجأ إلى خلق التناقضات الكاشفة عن مختلف التنويعات على اللحن الأساسى للمسرحية، والمبلورة لمجموعة من الثنائيات التى تتخلق من خلال تعارضاتها المعانى الثرية وتتعمق الدلالات بينما تتأكد من خلال تكراراتها بعض القيم والرؤى الأساسية فى العمل. وقبل هذا كله هذا المزج الشفيف بين العناصر الملهاوية والعناصر المأساوية فى العمل بالصورةالتى يتضافران بها معا لخلق مسرح واقعى تندغم فيه المأساة فى الملهاة وتتكشف تفاصيل الحياة عن أهمية العناق الثرى بينهما.

ولا يقتصر دين شنيتزلر لتشيكوف على هذا المنهج الدرامى وحده، ولكنه يتجاوزه إلى العالم المسرحى ذاته. ومسرحية (أنسام الصيف) التى شاهدتها على مسرح جيت Gate Theatre اللندنى مؤخرا خير دليل على ذلك، لكن علينا قبل الحديث عن هذه المسرحية الجميلة أن نشير إلى مؤلفها المجهول نسبيا للقارئ العربى. فقد ولد شنيتزلر فى فيينا فى ١٥ مايو ١٨٦٢ ومات بها فى ٢١ أكتوبر ١٩٣١، وخلال حياته التى استغرقت ما يقرب من سبعين عاما سجل دراما تحولات الطبقة الوسطى النمساوية وحلل نفسيتها فى عدد كبير من المسرحيات، انتهك فى بعضها الكثير من المحرمات المتعلقة بالسلوك الجنسى والتى أدت إلى منع إحداها لفترة طويلة من الزمان، وليس هذا الأمر بغريب،لأن الفترة التى أنجبت هذا الاتجاه النفسى التحليلى فى المسرح النمساوى، كانت هى التى أنتجت على صعيد التحليل النفسى سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) الذى كان يعيش فى نفس المدينة فى الفترة ذاتها. صحيح أنه ليس ثمة دليل على أن الكاتب المسرحى تأثر بكشوف العالم النفسى أو العكس، ولكن الصحيح أن كليهما كان

يستجيب بطريقته الخاصة وبأسلوبه المتميز لواقع اجتماعي ونفسي واحد. ومن هنا كانت أوجه التشابه في رؤيتهما لهذا الواقع بنت معطيات الحياة في الطبقة الوسطى النمساوية في تلك الفترة. ومن أهم مسرحيات شنيتزلر (أناتول An-atol) ١٨٩٣ و (الضابط جستل Leutnant Gustl) ١٩٠١ التي انطوت على واحد من أول المنولوجات الداخلية في تاريخ الأدب الأوروبي، والمسرحي منه بصفة خاصة، والتي أثارت ردود فعل حادة لتصويرها الكاريكاتيري الحاد لسلوك ضابط في الجيش النمساوي. و (الدائرة Reigen) ١٩٠٣ وهي المسرحية التي منعت بعد عرضها مباشرة ولفترة طويلة من الزمان و (الطريق الوحيد Der einsame Weg) ١٩٠٤ و (الطريق إلى الخلاء Der Weg ins Freie) ١٩٠٨ و (البلد المجهول Das WeiteLand) ١٩١١ و (الأستاذ برناردي Professorr Bernhhardi) ١٩١٢ و (أنسام الصيف Im Spiel der Sommerlufte) ١٩١٤ و (دعوة الحياة) و (الحب والمكائد) و (العالم الرحب) و (بهجة الغرام) و (ساعات الحياة) و (الببغاء الأخضر) و (حجاب بياتريس) وغيرها من المسرحيات.

وينحو شنيتزلر في معظم مسرحياته تلك إلى الاعتماد على استقلالية المشهد الدرامي الذي يستهدف بالدرجة الأولى خلق مناخ نفسي وشعوري ما، وبلورة حالة مزاجية واجتماعية محددة، أكثر من اعتماده على البناء المسرحي التقليدي. وهذا التركيز على الجزئيات الدرامية الصغيرة يعد في حد ذاته رد فعل على سيطرة المسرحيات المحكمة الحبكة التي توهن حبكتها الدقيقة من تفاعلها مع الواقع أو إرهافها لحس المتلقي. فالموضوع المسرحي يتخلق عنده أساسًا من خلال التراكمات الصغيرة التي تتكشف عبرها الأعماق النفسية للشخصيات، والتي يتأكد عبرها أن أكثر العلاقات تأثيرًا في الإنسان هي تلك التي يقيمها مع الجنس الآخر، لا في جانبها الحسي وحده، وإنما في جوانبها الأعمق التي تنطوي على محاولة الإنسان للتكامل العضوي في الظاهر، والتحقق الروحي في الباطن. وهو أمر لا سبيل للوصول إليه عنده إلا بذلك التكامل السحري بين الجنسين الذي تنداح فيه توترات الشهوة بعد بلوغها مرافئ الإشباع لتتخلق تحتها عناصر أعمق من التواصل الذي يهب الراحة الحقة. ولهذا فإن بنية كثير من مسرحياته تنحو إلى خلق معادل مسرحي لذلك التصور من خلال البداية بالتوتر الذي سرعان ما ينداح بعد المكاشفة في نوع أعمق من الفهم الإنساني: فهم الذات باعتبارها الخطوة الأولى لأي فهم للآخر أو التواصل معه.

وتعتمد مسرحية (أنسام الصيف) على مجموعة محدودة من الشخصيات التي تتشابك مصائرها في خريطة من العلاقات المتداخلة. أولها هو الأستاذ الجامعي فينسنت فريدلاين الذي يعمل بإحدى الجامعات النمساوية ولكنه كثير التغيب عن منزله الريفي الذي يقع في ضاحية صغيرة بعيدة نسبيا عن المدينة الجامعية التي يعمل بها، بحجة العمل والمقابلات المستمرة للأساتذة الزائرين، وواجبات الاحتفاء بهم والتي يتطلبها العمل منه، وزوجته الجميلة جوزيفا التي تضجرها الوحدة ويسئمها الفراغ في هذه الضاحية الصغيرة البالغة الهدوء، وابنهما إدوارد الذي يدق أبواب المراهقة بعنف، وتصطرع في

بمائه شهواتها التى تطلب الرى وتطالب بتغيير نظرة الآخرين له، والبالغين منهم خصوصا. وفى البيت الهادئ خادمةجميلة هى كاتى تفور هى الأخرى بالرغبات، وتجد فى جسد إدوار الناضج المبذول أمامها دون حساب لمشاعرها نداءًا لا تستطيع له ردًا، وإن لم تجرؤ على أن تستجيب له لأن فى ذلك اختراق للحواجز الاجتماعية الصارمة. وهناك كذلك ابنة الجيران الصغيرة راينر التى تريد أن تلفت نظر إدوار لها بالرغم من أنه لا يرى فيها سوى صبية صغيرة لم تدخل بعدمرحلة النضج. وما يعمى إدوار عن رؤية أى شىء يستحق الاهتمام فى ابنة الجيران هو الزائرة الجميلة جوسنى إبنة عمته التى أينع قطافها، والتى تتطلع إلى العمل كممثلة ومغنية فى إحدى الفرق الكبيرة ومازال تنتظر الرد على طلبها، وتستغل إجازة الصيف فى الاسترواح والاستعداد للمستقبل الذى يبدو أنه يعد بالكثير لفتاة جميلة لا تنقصها الجرأة ولا يعوزها الطموح. وهناك أيضًا فرديناند راعى الأبرشية المحلية الشاب، وشقيقه روبرت الضابط بالجيش الإمبراطورى والشغوف بالمغامرات النسائية، والذى يزور شقيقه زيارة عابرة ولكنها كافية لإيقاع جوستى فى حبائله، ولجعل قضيته واحدة من القضايا الأساسية التى ينشغل بها النص، وتهتم بها شخصياته.

واختيار الشخصيات فى هذا النوع من المسرحيات هو الخطوة الأولى فى صياغة موضوع المسرحية وتخليق الهموم التى تدور حولها. لأن موضعة تلك الشخصيات فى هذا المناخ المحدود الخانق، ووضع عدد كبير منهم على حافة المراهقة التى تضج فوراتها فى الدم، فى الوقت الذى تتخلق فيه عناصر الإحباط المتعددة أمام بقية الشخصيات الأكثر نضجًا، يضع المسرحية كلها فى قبضة هذا الحنين العارم للتواصل، ويرشح الجانب الحسى للتعبير أكثر من غيره عن هذا التواصل المبتغى. كما أن اختيار تلك الشخصيات بصورة تبدو معها وكأنها مرايا تنعكس على صفحة بعضها صورا للبعض الآخر، فيها قدر من التماثل ومقدار من الاختلاف، يهيئ المناخ لتخليق شبكة ثرية من العلاقات ذات التنويعات المتعددة على اللحن الواحد. فابنة الجيران فى روحاتها وغدواتها تسأل عن إدوار الذى كان يلعب معها حتى العام الماضى، ولكنه عاف ذلك العبث الصبيانى لانشغاله بالجميلة اللعوب جوستى. وجوستى التى هربت إلى تلك الضاحية الهادئة من قيود أسرتها تجد فى اهتمامه بها تسلية أجدى من الضجر برغم استصغارها لشأنه، وما أن يفد الضابط روبرت شقيق القس فرديناند راعى الأبرشية إلى الضاحية فى زيارة عابرة لأخيه، حتى يداعب خيالها التعلق به، مما يجعلها تضيق بإلحاح إدوار على الانفراد بها. لكن الضابط سرعان ما يرحل فلا تجد أمامها سوى التسلى باهتمام إدوار بها. فهى لا تهتم حقًا به، ولكن من تهتم به مشغول هو الآخر بتجربة عاصفة نعرف بعد قليل أنها قد قادته إلى مبارزة مع الزوج المخدوع، ليست الأولى فى حياته ولكنها قد تودى به هذه المرة.

أما الزوجة جوزيفا فإنها تعانى هى الأخرى مما تتصوره إعراضا لزوجها عنها واهتماما منه بامرأة أخرى. فهى تعلل غيابه الدائم عن المنزل وتلقيه لبعض الخطابات الغامضة بانشغاله بعلاقة نسائية لا

تستطيع التأكد من وجودها، ولا تملك لها دفعا من منطقة اهتمامها. ومن هنا تظل تتخبط فى شبكة هذا الشك المدوخة، يضنى روحها هذا الجفاف الحسى والعاطفى الذى تعيشه بينما يعمق التضاد مع الطبيعة المحيطة بها بنضارتها الباذخة، وثرائها الحسى، وما اسبغته على شباب الجيل الجديد الفوار بالمراهقة، من معاناتها لهذا الجفاف وقد بلغت ذروة النضج الأنثوى والتفتح الحسى. وتسعى إلى أن تجد جوابا روحيا على تلك العذابات لدى قس الناحية، فيصادف هذا السعى ساعة قلقه على أخيه وحيرته بين الذهاب إليه ليشهد المبارزة أو يثنيه عنها أم البقاء والصلاة له حتى ينجيه الرب من الموت. ويجىء القس إلى البيت لعله يجد عندها جوابا لحيرته، بينما أرادت هى أن تجد عنده ما يطامن من شكوكها وحيرتها. وفى هذا المشهد المشحون بالحيرة: حيرة القس بين التخلى عن شقيقه أو الصلاة له، صلاة مناقضة للقيم المسيحية التى ينادى بها لأنها تنطوى على أمنيه لموت الضحية والمطالبة بنجاة أخيه الوالغ فى الخطيئة، وحيرة القس فى قراءة شفرة لحظة الضعف العاطفى التى أوشكت أن توقع به هو نفسه مع جوزيفا فى براثن الخطيئة، وحيرة جوزيفا فى الاندفاع نحو القس الذى تتعاطف مع شبابه وموقفه انتقاما من زوجها الذى تعتقد أنه يخدعها أو الاستجابة لصوت العقل والحفاظ على سلامة أسرتها فليس ثمة يقين يساعدها على حسم أمرها فى أى من الاتجاهين.

فى هذه الأثناء تكون العلاقة بين جوستى وإدوار قدجاوزت حدود المناوشات الأولى عندما أتاحت لهما عاصفة ماطرة هاجمتهما فى الجبل قضاء ليلة فى كوخ به دخلت بهما نطاق التحقق الحسى الذى أدار صواب الفتى فأخذ يتحدث عن الزواج، ولكنه زاد من إصرار الفتاة على معالجة الأمر كله وكأنه نزوة عابرة لا أثر لها ولا ضير منها. فقد حمل بريد الصباح التالى رسالتين تنبئها الأولى بأنها قد وفقت فى الحصول على الدور الذى كانت تنتظره، ومع الفرقة التى تعرض أعمالها فى المدينة نفسها التى نقل إليها الضابط المعشوق. إذ حملت الرسالة الثانية نبأ نجاته من المبارزة ونقله إليها. وكنا نعرف أنه يسعى لهذا النقل من قبل تخلصا من الموقف الذى أدى تفاقمه بالمبارزة إلى حتمية النقل. أما تلك الحيرة التى عاشها القس فقد تبددت بنوع من التوبة والاعتراف المسيحى بالخطأ، وكذلك الأمر بحيرة جوزيفا التى أنهتها دعوة زوجها لمصاحبته فى تلك الرحلة التى كانت تعتقد أنه يرغب خلالها الانفراد بعشيقته المتوهمة، ثم التوجه بعدها لقضاء إجازة معا يستعيدان بها أيام الوئام والتواصل. وأما الشاب إدوار فقد رده انتهاء العطلة الوشيك ورحيل جوستى إلى ضرورة العودة لاستئناف دراسته، وهدهدة ذكرى تلك الليلة الماطرة التى انتهت معها عذريته الجسدية والعاطفية معا، لأن جوستى عرفت كيف تسوسه إلى مرافئ التعقل والنضج.

وهكذا تنتهى المسرحية بنهاية مماثلة لنهايات المسرحيات الفرنسية الخفيفة فى الظاهر، ولكنها تختلف عنها فى الواقع اختلافا كبيرا. فالحبكةالدرامية هنا ليست هى الهدف كما فى المسرحيات الخفيفة، ولكنها السبيل إلى إتاحة الفرصة للكاتب لسبر أعماق الشخصيات

والتعامل مع تيارات الرؤى والقيم التى تسيطر على تصوراتهم للحياة ولدورهم فيها. إذ تؤكد عملية تفحص شبكة العلاقات الدرامية بين الشخصيات أن المسرحية تطرح موضوعها الأثير هذا من خلال علاقات التماثل والتنافر، وتيارات الشد والجذب بين الشخصيات بقدر ما تثيره من خلال تصويرها لحالة عدم الرضا التى تمكنت جرثومتها من الكثير جميع الشخصيات دون استثناء. ففى الفتاة الطموحة جوستى قدر من قلق جوزيفا الناجم عن افتقادها لليقين، فهى تفتقد اليقين هى الأخرى بسبب عدم معرفة حقيقة ما يخبئه لها المستقبل، وقلقها من أن تجد نفسها مرة أخرى فى الواقع الذى هربت منه. وفيها قدر أكبر من الاختلاف عنها برعونتها وشرهها النهم للحياة، ورغبتها فى أن تنال منها أكثر مما تؤهلها له قدراتها. وفى إدوار شىء من سذاجة القس وبراءته، وشىء من شهوة أخيه ورغبته المراهقة الحادة فى إثارة إعجاب النساء به، وفيه شىء من عدم مبالاة الأب بما يدور حوله، وهى لا مبالاة تقترب من تخوم الأنانية وعدم القدرة على إدراك مشاعر الآخرين. أما الأم جوزيفا، أكثر شخصيات المسرحية ثراءً فإنها تجد نفسها فى قفص من الحرمان يماثل ذلك الذى وضع القس نفسه فيه باختياره للاهوت، وهى تحب اختيارها ولكن الحيرة تحول دونها والاستمتاع الكلى به. ومن خلال علاقة التماثل والتضاد بينها وبين القس تطرح المسرحية أبعاد الأزمة الروحية والقيمية التى تعالجها. والتى تتمثل فى التناقض بين متطلبات القيمة الأخلاقية ونوازع الجسد الإنسانى من ناحية، أو متطلبات السياق الاجتماعى من ناحية أخرى.

فالتعارض بين رغبات الإنسان وما تفرضه عليه مثالياته الأخلاقية أو حتى المواضعات والأعراف الاجتماعية من قيود هو أحد القضايا الأساسية التى تتناولها المسرحية فى محاولتها للكشف عن التيارات السارية فى أعماق تلك الطبقة الوسطى المأساوية. إذ تؤكد المسرحية على أن الحياة فى هذه الطبقة مجموعة من الفجوات الاجتماعية تارة، والعمرية أخرى والنفسية ثالثة، والروحية رابعة، وهكذا. وهى فجوات لا تستطيع الشخصيات عبورها دون ثمن باهظ. إذ تعجز كل شخصية عن العثور على غايتها على الجانب الذى تشغله من تلك الفجوة، سواء بالرضا بتلك التى تنتمى إلى نفس المرحلة العمرية أو التكوين الثقافى كحالة إدوار مع ابنة الجيران، أو بالتعامل مع تلك التى تقف على الجرف الآخر للفجوةالطبقية كما تشعر الخادمة، أو قبول مشاعر ابن عمته كما هو الحال مع جوستى. أو إنما تريد كل شخصية عبورها دون وعى بما ينطوى عليه هذا العبور من مخاطر. فقدر تلك الطبقة الوسطى المأساوية هو الاكتواء بنيران عدم الرضا والتقلب فى جحيمه.

محسن الرملى

فى إسبانيا المرأة تقرأ أكثر وحظ الشعر قليل

ماذا يقرأون فى أسبانيا الآن؟ هذا ما يمكن معرفته عبر متابعاتنا ليوميات المعرض السنوى للكتاب الذى يقام حاليًا فى مدريد وسوف يستمر لأسبوعين ويضم أكثر من ٥٠٠ كشك إلى جانب المكتبات المتجولة فى حافلات وصالات الكتاب الإلكترونى ومحلات المعلومات والصحف وغيرها... فيزدحم متنزه «الرتيرو» بالزائرين طوال اليوم لاقتناء الكتب ولكن التشخيص القريب للحالة يقول: إن الأسبان يشترون الكتب كثيرًا - رغم ارتفاع أسعارها - ولكنهم لا يقرأون كل ما يشترونه، علمًا بأن النساء أكثر من يقرأ فى أسبانيا، ويتميز مستوى القراءة بهبوط النوعية وطغيان المحلية مما يجعل الميدان الثقافى ومعرض الكتاب يخلو من الجديد تقريبًا، فالكتب التى تصدرت المكتبات تصدرت قائمة مبيعات المعرض أيضًا. ومن ذلك روايات **انطونيو غالا** ورواية (الجائزة) **لمونتالبان** ورواية (الغريب هو أننا نعيش) **لكارمن غايته**، بينما لا يبحث عن **خوان غويتيسولو** - أفضل كاتب أسبانى معاصر - إلا النخبة المثقفة... بعد ذلك تأتى مبيعات الكتب الصحفية التى تتناول القضايا السياسية الساخنة فى أسبانيا، كقضية «الغال» ومنظمة «إيتا» الإرهابية، وكذلك الكتب التى تكشف أسرارًا جديدة عن مرحلة الدكتاتور «فرانكو» وعن حياته الشخصية وأكثر قرائها هم الشيوخ والعجائز الذين عاصروا تلك الفترة أما الشباب فيقرأون الروايات التى تحولت إلى أفلام أو الأفلام التى كتبت بعد نجاحها على شكل قصص وبالطبع فهى كتب تجارية يروج لها التليفزيون والسينما وغالب شخصياتها: سطحية وغير مثقفة، يضاف إلى ذلك الإقبال على قراءة كتب الجنس والكتب الدينية المسيحية - الصحفية - التى تتحدث عن

معجزات مشكوك بصحتها، كبكاء تمثال مريم فى البرازيل مثلاً. كما يلاحظ إعادات الطبع المتكررة للكتب القديمة وفى مقدمتها «الدون كيخوته» التى يعرفها كل الأسبان ويتم تبادلها كهدايا إلا أنها لم تقرأ من قبل الجميع، أى مثل حال رائعتنا «ألف ليلة وليلة» تماماً.

أما الشعر فحظه قليل من المبيعات حيث تنحسر قراءة الشعر الحالى بشكل غريب على الرغم من وجود شعراء جيدين أمثال **خينيفر وانطونيو دى بيلينا ورافائيل البرتى** الذى تباع كتب المقابلات معه أكثر من أشعاره، ولكن الملاحظ أن الشعر قد أخذ يتسرب عن طريق مسلك آخر إلى الناس وذلك بتحويله إلى أغنيات يرددها الشباب فتدخل إلى نفوسهم كلماته الأدبية وتؤثر فيهم كثيراً حتى أصبحنا نجد أن كلمة مثل «التضامن» تشكل مفتاحاً سحرياً للتأثير، وبالطبع يشار إلى التضامن لكسر العزلة الفردية وإلى التضامن مع الشعوب الأخرى، فنسمع الدعوات إلى إنصاف البوسنة وإنقاذ رواندا ورفع الحصار عن العراق ومساعدة الفقراء فى العالم، كما تهيمن عبارة «كلنا سواسية» على الشارع ولكن المثقفين يشيرون إلى خطورة هذه الحالة التى تولد فى الغرب، لأنها تبقى فى إطار الشعور والتعاطف الآنى ولا تصل إلى العمق أو تتحول إلى فعل، ولا يتم تحليل أسباب هذه الأزمات سياسيًا من قبل الشباب لكى يصلوا إلى حقيقة: أن بلدانهم وراء كل ذلك، ومن هنا يقال عن شعور هؤلاء الشباب بالتضامن أنه شعور جيد، ولكنه بالغ الخطورة لما يصاحبه من تعتيم وتعمية حول تفاصيل مسبباته الحقيقية.

أما كتب الأطفال فإنها تباع بكثرة تفوق مختلف المواضيع الأخرى وقد وصلت فى طباعتها إلى تقنيات متقدمة تجعل من صفحات الكتاب ورسومه - أحياناً - لُعبًا مجسمة ومتحركة ولكن الذى يشخصه الروائى **ماريو غراندة** هو: أن ما يقدم للأطفال يخلو من كل المواضيع المهمة والجادة، فبحجة الخوف على مشاعر الطفل يتم استبعاد القصص التى تتحدث عن الموت والفقر والحروب فينشأ القارئ الأسبانى هشًا بسبب حصره فى إطار معرفة شخصيات والت ديزنى وسوبر مان وباتمان وقصص الشوكولاته.

كتاب آخر يحظى بأهمية كبيرة وهو «الكرة الأرضية الأمريكية» للكاتب **بيثنته بيردو** الذى يقوم بدراسة وتحليل حالة السيطرة الإمبريالية الأمريكية على الذهنية الأسبانية عبر الموضة ووسائل الإعلام وطرق العيش.

أما فيما يتعلق بالكتب غير الأسبانية فإن أكثر ما يباع منها هى تلك التى تحظى بشهرة عالمية أو الحائزة على جوائز مثل نوبل فنجد اسم **نجيب محفوظ** يتصدر قائمة الكتب العربية المترجمة إلى الأسبانية ثم **امين معلوف والطاهر بن جلون** وبعد ذلك ثمة ترجمات قليلة **لاميل حبيبى وجمال الغيطانى ومحمد شكرى وفاطمة المرنيسى ومحمد زفزاف وصنع الله إبراهيم** وغيرهم، وفى الشعر **البياتى وأدونيس**. يلاحظ أن الكتب العربية لا يقتنيها إلا أصحاب الاهتمام الثقافى الأدبى أو الطلبة الذين يدرسون اللغة العربية. فهى كتب غير تجارية، ينقصها الترويج لها والدعاية ولكنها تحظى باحترام

من يقرأها وتدخل ببطء إلى الوسط الثقافى الأسبانى. كما أن منشورات دار «القبلة» التى يختار لها نصوصًا عربية للترجمة الكاتب الاسبانى **خوان غويتسولو** (الذى يعيش فى مراكش) ويضع المقدمات تعتبر من أفضل المشاريع الأخيرة فى هذا الاتجاه.... هناك ترجمات ودراسات اخرى عن **ابن عربى وجلال الدين الرومى** والتصوف الإسلامى عمومًا. وفى موجة القراءة الدينية والروحية يمتاز **جبران خليل جبران** بإقبال كبير من القراء الأسبان منذ زمن غير قليل، كما يلاحظ انتشار كتب الديانات الغربية وفلسفات الهند وكتب السحر والأبراج وقراءة الكف وما إلى ذلك.

الكتب الأجنبية الأخرى يتصدرها كتاب **ماركيز** الأخير الذى يمزج بين الرواية والريبورتاج، وكذلك كتب **سلمان رشدى وإيزابيل الليندى** والكاتب الباكستانى **حنيف قريشى**، والأمريكى **بول اوستر** والإنكليزى **مارتين ايميس** إلى جانب إعادة طبع الملخصات عن حياة وأعمال **سارتر وكامو**، أما الإيطالى **امبرتو ايكو** فله نخبة من القراء المثقفين لما فى كتبه من صعوبة ورموز تاريخية.

بقى أن نشير إلى أن القارئ هنا أخذ يتجه إلى شراء الكتاب المرئى والمسموع والكتاب الإلكترونى بعد كتاب الجيب وأخذت بعض دور النشر المتقدمة تتبع طريقة جديدة لتجنب الخسارة وذلك عبر خزنها لكتبها على أقراص الكمبيوتر وحين يطلب منها القارئ كتابًا تطبع له نسخة فى لحظات وهى بذلك تتجنب طبع الآف النسخ التى قد لا تباع...

أما عن الروايات التى تتم قراءتها على شاشة الكمبيوتر أو سماعها تتخللها مقاطع موسيقية فإن الكُتَّاب يرونها طريقة سلبية لأنها تقدم كل شىء جاهزًا - للقارئ وبذلك يتم قتل الخيال عنده ثم إن مصاحبة الموسيقى الكلاسيكية للقراءة شىء ضار هو الآخر؛ ذلك أنه قد يقرأ فى كل يوم بمزاجية مختلفة بل ولكل لحظة خصوصيتها فى التحسس والإيقاع والتقبل.

قد ينفع الكمبيوتر فى خزن المعلومات والموسوعات كما لاحظنا. هنا حيث يمكنك أن تشترى مجرد قرص إلكترونى واحد بدل عشرات المجلدات من الموسوعة البريطانية، كما كان للكتاب الإلكترونى نصيب كبير فى كتب الأطفال أيضًا... أمام كل ذلك يجد الكاتب نفسه فى حال يتطلب منه السبق الدائم فى الإبداع والبحث عن تمايزات جديدة كى لا تزداد عزلته وتضمحل الحاجة إليه أو التواصل معه، فماذا سيفعل - مستقبلاً - هؤلاء الكتاب الذين جاءوا اليوم ليخطوا تواقيعهم، ويصافحوا قراءهم ويلتقطوا الصور معهم، إذا ما أصبحت مكتبة قارئ المستقبل مجرد جهاز كمبيوتر فى بيته يطلب على شاشته أى كتاب يشاء من أى دار نشر فى العالم بمجرد أن يضغط بإصبعه؟

حسن طلب

عشرون شاعرا متوسطيا ينشدون فى مدينة «قوله Kavala»

ربما يظن كثير من المصريين والعرب - مثلما كنت أظن - أن مدينة «قوله» التى ينتسب إليها محمد على ، مدينة البانية كما علمونا فى كتب التاريخ، والحق أنها بعيدة كل البعد عن حدود البانيا لأنها تقع على الساحل الغربى لبحر إيجه فى اقصى الشمال الشرقى من اليونان، على مقربة من حدود بلغاريا شمالا وتركيا شرقا؛ وكان الأمير محمد على قد اقام بها ولاتزال بعض قصوره وآثاره قائمة فى أعلى مكان يشرف على البحر بالمدينة، كما لايزال تمثاله وهو على جواده متأهباً كالرصد فى مواجهة البحر.

ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΦΙΛΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ

2η συνάντηση μεσογειακής ποίησης

poetry

ΚΑΒΑΛΑ
10, 11, 12 ΜΑΪΟΥ 1996

KAVALA
10, 11, 12 MAY 1996

ASSOCIATION OF LETTERS AND ARTS

إن مدينة (قوله) التى تتبع الآن إقليم مقدونيا اليونانى ، كانت تتبع الامبراطورية العثمانية فى القرن الماضى ، ولكن البلغار انتزعوها من الأتراك فى حرب البلقان الأولى ، ثم ردوها إلى اليونان عام ١٩١٣ عقب حرب البلقان الثانية وتتمتع قوله بموقع سياحى فريد باعتبارها تشرف من قمة الجبل إلى سطحه على بحر إيجه فى خليج قوله، وباعتبارها تقع على بعد كيلو مترات من أطلال مدينة « فيليبى » القديمة التى بناها فيليب الثانى ملك مقدونيا عام ٣٥٨ ق.م ثم اكتسبت شهرة إضافية بعد أن وجه

بولس الرسول رسالته إلى أهل فيليبى ، هذا بالأضافة إلى أهمية قوله التجارية باعتبارها أهم ميناء فى شمال اليونان بعد ميناء تسالونيكى .

عشرون شاعرا ينتمون إلى دول البحر الأبيض المتوسط، جمعتهم مدينة «قوله Kavala» فى الدورة الثانية لمهرجانها الشعرى الذى تحرص المدينة على إقامته مرة كل عامين، بإشراف نخبة من مثقفيها المؤمنين بالخصوصية الحضارية لشعوب حوض المتوسط وبدور الشعر الفعال فى هذه الحضارة العريقة على مدى تاريخها الطويل باختلاف مراحله، والواثقين فى قدرة الفن عامة - والشعر خاصة - على أن يواصل فى الحاضر ما بدأه فى الماضى ، فيرتفع بإنسان البحر المتوسط فوق الخلافات والفتن التى أججتها السياسة وأذكاها اختلاف العقائد.

وبالإضافة إلى شعراء مدينة قوله وبعض الشعراء اليونانيين من الأقاليم الأخرى ، كان هناك شعراء الدول المطلة على البحر المتوسط شمالا وجنوبا، وشرقا وغربا، ولم يعتذر عن الحضور إلا محمود درويش من فلسطين واليكس سوزانا Alex Suzanna من إسبانيا، ولم يكن هناك أحد من غير الدول المطلة على المتوسط إلا الشاعر العراقى **سعدى يوسف**.

حضر المهرجان من تونس الشاعر **المنصف غشام**، ومن المغرب الشاعر **محمد علوى عبداللاوى** ؛ ومن فلسطين الكاتب أسعد الأسعد، ومن مصر الشاعر **«حسن طلب»** ومن تركيا الشاعر **تشى قات شابان** Chevat chapan؛ أما الشعراء المتوسطيون الأوربيون فقد مثلهم من قبرص الشاعر ليفكيوس زافيريو Lefkios zafiriou، ومن إيطاليا الشاعر فرانكوى لوى Franco Loi، ومن فرنسا الشاعر جان كلود فيان J.C. Villain والشاعرة شانتال دانجو Ch. Danjou واللافت أن القائمين على المهرجان قد تعمدوا ألا يوجهوا الدعوة إلى شعراء إسرائيل، مما كان له دلالة بالغة أدركها الحاضرون من الجمهور والشعراء. وقد اهتم القائمون على المهرجان بترجمة القصائد إلى اليونانية، أمام جمهور المستمعين الذى ملأ القاعة الكبرى الملحقة بمكتبة مدينة «قوله» حيث أقيمت الأمسيات الشعرية، وقد ضاقت القاعة عن استيعاب الجمهور كله، فظل كثيرون ينصتون إلى الشعر واقفين عبر الترجمة اليونانية التى تولت إلقاءها الممثلة اليونانية إيفا كوتامانيدو Eva Kotamani-dou، ولم تكن هناك للأسف ترجمة مقابلة لقصائد الشعراء اليونانيين المشاركين فى المهرجان، مثل إكتور كاكنافاتوس E.Kaknavatos وأثينا باباداكى A. Papadaki ويانيس إيفانتيس I.Ifantis الحائز على جائزة كفافيس عن الشعر اليونانى للعام الماضى ، والذى قدمت مجلة (إبداع) ترجمة لبعض قصائده فى عدد ديسمبر ١٩٩٥. وكذلك شعراء مدينة قوله.

بدأ المهرجان بكلمة جمعية الآداب والفنون Society of letters and Arts قوله

الثقافية التى ترأسها السيدة صوفيا موركاكى فاسيليادو S.M.Vas adou وتديرها السيدة نيكى بابا دوبولو N.Papadoup ou O وقد رحبت الرئيسة بضيوفها من الشعراء والكتاب، وأبرزت حاجة الإنسان المعاصر إلى الزاد الروحى الذى لايزال الشعر يمثل أهم ينابيعه، وإلى المكانة الخاصة التى يحتلها الشعر فى الثقافة المتوسطية، وتلت كلمة الافتتاح كلمات أخرى دارت حول الأفكار العامة السابقة وما يتفرع عنها خاصة كلمة الشاعر اليونانى المعروف تيتوس باتريكيوس t tos Patr k os والكاتب اليونانى إيلى بابا E Pappa والدكتور جورجيوس خورموزيادس G. Chourmouz ad s من جامعة سالونيكى وكوستيس موسكوف



Host s Moskof الملحق الثقافى للسفارة اليونانية فى القاهرة، والدكتور فى فوس جيكوبولوس F G Houpou os من جامعة سالونيكى أيضا، الذى قدم ورقة عن (الشعر والضرورة). وكذلك الدكتور فاسيليس خرى ستيديس Vas s Chr st d s من جامعة يونينا Ioann na. وقد لفتت الأنظار الورقة التى قدمها البرفيسور جينى كاتسارى G Katsar عن شعر الأقلية المسلمة فى اليونان، خاصة الشاعرة رفيقة نظيم Ref ca Na-.z m

لقد كان هذا المهرجان الناجح أنموذجا حيا للعمل التطوعى الخاص الذى يمكن للجمعيات الثقافية الأهلية أن تنهض به وتنظمه بعيدا عن وصاية المهرجانات الحكومية الرسمية، وكانت فرصة طيبة لجميع المشاركين لكى يتعرف بعضهم على بعض، ويتعرفوا معا على هذه المدينة الساحرة الجميلة بآثارها اليونانية والرومانية والإسلامية وبجزيرتها الساحرة ثاسوس Thasos العامرة بالآثار والمعابد القديمة.

إصدارات جديدة



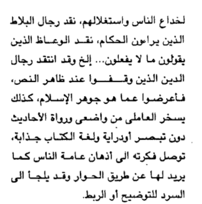
١ - لا احد ياتى هذا المساء - محمد موسي

أربع عشرة قصيدة بين دفتى ديوان تؤرخ للخاص والعام بالتواشج بين تفاصيل حياتية وصور مضبّبة تكتنه العالم من خلال أنا/ الشاعر فالأشياء المعتادة بعد هنيهة تصير غير مألوفة، فتستثير الشاعر الذى يجابهها بالدهشة، وهو يظن قربه من هذه الأشياء فتبتعد عنه مخلفة فى النفس أسى وحسرة، ووحدة كاملة، إنه قادم من مدينة محاصرة خربتها الحروب وأورثته يقينا مزعزعًا لا يفيد، ورغم أن عنوان الديوان يشي بالاغتراب وانتظار ما سيأتى إلا أنه حافل بأسماء عدد من الأصدقاء والنساء؛ مما يوحى بالتواصل الحميم

٢ - التدين والنفاق - بهاء الدين العاملى

كعادة الشعوب والأمم فى العصور التى تستشرى فيها المظلمات، وتضيع الحقوق، ويتجبرُ الحكام، يلجأ المثقفون الى الحكايات الرمزية على لسان الحيوان، ورغم جريان الكثير من المياه فى النهر إلا أنك لن تعدم شبيها لما كان بما هو كائن، فـ **بهاء الدين العاملى**، الفارسى الذى قامت **دلال عباس** بتحقيق وترجمة كتابه - المكتوب بلسان القط والفأر - إلى العربية عاش فى عصر مضطرب خرج فيه الناس عن حدود الاعتدال، ولكتابه أهداف نذكر منها؛ نقد القضاة الذين يستغلون منصبهم الدينى

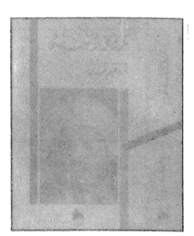




لخداع الناس واستغلالهم، نقد رجال البلاط الذين يراءون الحكام، نقد الوعاظ الذين يقولون ما لا يفعلون... إلخ وقد انتقد رجال الدين الذين وقفوا عند ظاهر النص، فأعرضوا عما هو جوهر الإسلام، كذلك يسخر العاملى من واضعى ورواة الأحاديث دون تبصر أودراية ولغة الكتاب جذابة، توصل فكرته الى أذهان عامة الناس كما يريد لها عن طريق الحوار وقد يلجأ الى السرد للتوضيح أو الربط.

٣ - غد - حبيب الصايغ:

ينضم هذا الديوان الى سبعة دواوين شعرية، تمثل مسيرة الشاعر المولود سنة ١٩٥٥ بدولة الإمارات العربية المتحدة، ويأتى العنوان دالا على مشاغل الكتابة لديه



كما أن عدداً لا بأس به من القصائد يحمل العنوان نفسه، فهو ممتلئ بهاجس المستقبل الذى لايستطيع القبض على ملامحه، ويتجلى ذلك من خلال تنكير كلمة (غد)، وكذلك استبطان فرادة الشاعر لقلقها الوجودى، وبحثه عن ظله المفتقد، بما للظل من إحالة إلى معنى التحقق، وهو يجسد فى ذلك حلم «الطوابير الطويلة المنتظرة التى مازالت «تؤجل أحلامها / وتمسح الغبار عن حقائبها المدرسية/ وتنتظر» كما أنه يؤسس لخلاصه الخاص بوصوله إلى «أهداب حبيبته» وأدواته فى رحلة البحث وانتظار المصير لغة بسيطة، وسؤال ينز وجعاً

٤ : تدوين السُّنة . إبراهيم فوزى:

ربما تندهش مثلى حين تعلم أن «عبد الله بن عباس» بلغت جملة الأحاديث التى رُويت عنه فى كتب الصحاح والسنن (١٦٦٠) حديثا بينما كان عمره عند وفاة النبى عشر سنوات» وهو أحد رواة أحاديث «الآحاد» التى قيل أن النبى أفضى بها إلى أصحابه على انفراد، وهذه الأحاديث موضع خلاف بين الفقهاء، كما يذكر المؤلف تهديد عمر بن الخطاب لأبى هريرة وإنذاره بوجوب الكُف عن التحدث عن الرسول. فتوقف عن رواية الحديث إلى أن مات أمير المؤمنين فعاد سيرته الأولى، وينقل المؤلف عن «تذكرة الحفاظ» للذهبى قول أبى هريرة: «إنى أحدثكم بأحاديث لو حدثتكم بها زمن عمر لضربنى بالدرة». إن جانباً كبيراً من النصوص التى جاءت فى السُّنة مختلف على صحتها بين المذاهب لأن السنة لم تدون فى عصر النبى ولا فى عصر الصحابة مثلما دُوِّن القرآن.

٥ . السلطان الأخير . فكرى النقاش:

هذه المسرحية تتناول حقبة حرجة من تاريخ مصر، أبان حكم مصر من قبل السلطان طومان باى لبضعة شهور. كاتباً بعدها بشنقه على باب زويله آخر سطر فى



أفول شمس العصور المملوكية، وبزوغ نجم العثمانيين على يد سليم الأول، وقد كان لطومان باى من شرف القلب، ونزاهة اليد مما أهّله لحب المصريين حيث رفع عن كاهلهم الكثير من عسف وسطوة المماليك. والمسرحية مكونة من قسمين، كل قسم ينتهى بسبعة مشاهد مضافاً إليها المشهد الأخير، وباستثناء هذا المشهد يضاء كل مشهد بظهور ثلاثة شيوخ فى مقدمة المسرح متخذين هيئة الرواة والشهود المعلقين على مايحدث، وهم: ابن إياس المؤرخ ، وأبو السعود الجارحى أحد المتصوفة، كذلك ابن طبيلة البيطار .

الشعر

يحمل البريد بين ما يحمله إلينا كل شهر عجبًا فالأصوات التى يصيح بها أصحابها ليعلنوا عن شاعريتهم الفذة تتزايد ويعلو ضجيجها، ومن ذلك على سبيل المثال ما وصلنا من الشاعر «خالد البيلى» المقيم بالسعودية، فهو يذيِّل قصيدته بكلمة يقول فيها بالحرف: «نشرتم فبها، وإلا فتعلّموا» ونقرأ قصيدته فنجد مما يريد أن يعلمنا إياه: (أرجوك.. لا تنتأ جراح الذكريات» يقصد «لا تنكأ جراح الذكريات» ولو أننا استلمنا لهذا النوع من الرسائل لضاع وقتنا ووقت القرأ بددًا، فالأجدى أن نعلق على الرسائل الجادة التى تحمل إلينا كل شهر كثيرًا من القصائد الجيدة التى تنبئ عن مواهب حقيقية لا ينقصها إلا مزيد من الاهتمام والمثابرة لتصبح فى المستقبل القريب أصواتا شعرية حقيقية.

ينضم هذا الشهر إلى تلك الأصوات والمواهب الجديدة، كل من الشعراء **محمد عبدالله لولح وعبد الرازق محمد عبدالرازق واحمد سامى خاطر**، ونصوصهم تشكل مادة (ديوان الأصدقاء لهذا العدد) مع قصيدة أخرى للصديق القديم الشاعر **سامح الحسيني عمر** تستحق منا التقدير، على الأقل لما تشى به من موقف مستنير إزاء قضية الدكتور نصر أبوزيد، وإن كنا لا نوافقه على بعض الصور والتعبيرات التى تشى بالافتعال مثل (أنت جيد فى جماجمهم)، فضلا عما فى القصيدة من اضطراب عروضى واضح، أما القصيدة الأخيرة النثرية، فهى لصديقة جديدة تنشر لأول مرة فى هذا الباب، هى الشاعرة «**فدوى رمضان**».

●

ديوان الأصدقاء

ذلك المقهى وتلك الحجرة

محمد عبدالله لولح ـ الشهداء منوفية

وتمر الفتيات

فيهتز القلب على وقعٍ

آهٍ... يصلحن جميعًا

أن يملأن العمر ولكن....

وتمر السيارات الضاربة الأرض بقسوهْ

والمسرعة إلى جهة أخرى

وهو جليسٌ
فى مقهاه اليومى
ليشرب - وليزداد ديونًا
كوبًا تلو الآخر من شاىٍ أو قهوهْ
ويحدق فى المارة والأحوال
ولا يتكلم
كان الليل المفلس يأتى ساعتها
يرمى الأشياء بعجزٍ ورتابهْ
فيعود إلى حجرته
ويحاول أن يقرأ بعضًا
من شعرٍ أو يكتب
لكن
من أين تجئ الصبوهْ
دومًا يأتى الجزء الصلد من الليل
كمرآة
وليفضح ثانية تلك الشقوهْ
فيحاول أن يبتلع الأشياء
فلا يقوى
ينهار ويتمدد فوق سريرٍ
ومع الحلم يغيبُ
يلوذ
بتلك
الكُوهْ

•

يوتوبيا

أحمد سامى خاطر

قدمى
والرمل.
دمى، والبحر.
عرائس تسهيدى..،
وخراف الهلوسة على ترع النوم
جفاف البشرة،
وشقوق القدمين
الجوع..
النفط..، أبى..
والإرهاق.
من صهد الجوف إلى استنزاف الأوراق،
فضاء الحوم/ الأغربة المهتاجة، وصياح الأطلال.
زعيق الصنبور المفتوح طوال الليل
مفاصل كل الأبواب الصدئة
والنار الموسومة بالتبغ المفرط
درج للموت المتحدر من ركن ما،..
وغبار لملم آخره.. والتم سريعًا،..
خلف قطار الوقت الحلزونى
أتقرفص فىَّ
أتعلق فى مشجب ذاكرة..
وأنام ببطء
كيلا أتسرسب منى..
وسط
الأعماق

الترتيلة الأخيرة لفارس لم.. لن.. يعود

عبدالرازق محمد عبدالرازق
(بلقاس)

غامت فصولكَ،
واصطفاك الحزن عاصمةً،
مدادُكَ،
جُرحك الممتد من عرقٍ بروحكَ،
قد تكابرُ مرةً
لكنه حين اصطفاكَ،
خلعت ما سمرته من حُلمك الأزلى
إذ
باعتك سوسنةٌ لريح القهر أوطانا
تضاجع فجرها المسبىً مرثيتى، ومرثيتى
سماوتٌ من الشجب المجنحُ فى مدائن
دامعاتٍ.. سائحاتٍ.. ثيباتٍ..
بل وأبكار...
فقف ستين ثانيةً حدادَ خلاصْ..
اقرأ ثم فاتحةٍ تولى وجهها شطر الأفول،
ورتِّل فى محاريب المتاهةِ ظل ترتيلى
أنا... (١٠) سأوم.. (٢٠) أشباحًا... (٣٠) من الأحلام...
(٤٠) أشعلها.. (٥٠) فتشعلنى . (٦٠)
وحين أفيق من صحوى.
ستمطرنى جنادل قهرها الهجمى جندلةٌ.. فجندلةٌ...
فأقسمُ:
إن ظلى ليس ظلى
ثم أعلن فى غفول النزفِ
إفك ملاحم الفرسان فى زمن البواده
والبهاليل الخريعة،
ثم أسلمنى لسوسنةٍ/ مواجيدًا
تخاتلٍ كل من يدنو، والعنُ
فارسًا لم..
لن يعود

•

قبس

سامح الحسينى عمر

إلى/ نصر حامد أبو زيد
المعنى والرمز

أشباه أحياء وموتى
وأنت جير فى جماجمهم
حصى/ ماء عكر
(علك باخع نفسك..)

فافتح الآن نافذه للغضب

واستمع..

الترميمات تشوه الأبنية

وهم حاصروك وخيرتهم

أجبروك فنازلتهم

للموتى جبابينهم وللأحياء جلاد

.. ـ فاخلع قميصك إذا بيضت أعين الشرفاء ـ

يهزمونك لكنك المنتصر

•

لوحة أخيرة.. خارج التصنيف

فدوى محمد رمضان ـ حلون

لأننا لا نجيد العزف

سوى على أوتار ممزقة للغاية

وربما مزيد من الكلمات المنمقة

يتقنها بعض الأفاضل...

بعد تناول كوب من الشاى الثقيل

فإننا سنكتفى

بالغناء على صفحات بيضاء تماما

بعيدون كل البعد...

عن سوداوية الأكاذيب

أو العصا التى علمتنا

كيف نجعل من الصمت البليد.. أغنية صاخبة....

لا يرددها سوانا

ولا يسمعها أيضا سوانا،

أكنا مجبرين فى ذلك..؟

أم صرنا حلفاء العصيان من قرية صغيرة

متمردين...

على أوتار باردةٍ جدًا

يتعمد البعض توريثها لنا

بقسوة لا تتناسب أطلاقا

وأصابعنا العنيدة

فماذا فعلنا كى نجد حروفنا البسيطة مبعثرة هكذا...

على أرصفة الغاضبين بالمدينة؟

وهل نشبه البعض فى شىء من سؤالهم الجارح دائما؟

فقط... سوف نصافحهم مرة أخيرة

تكفى لأن نرحل...

ونحن راضون...

أيها الأصدقاء

تعلمون ولا شك أن المساحة المتاحة لنا في هذا الباب لا تتجاوز ثلاث صفحات وأحيانًا أقل وقد نجحنا هذا العدد أن نجعلها أربع، وهذه مشكلة نسعى إلى حلها مع رئيس التحرير، والدليل الذي نقدمه له دائما هو أن ما يصلنا من نصوص يحتاج إلى ضعف هذه الصفحات حتى لو اكتفينا بذكر أسماء الأصدقاء الذين تصلنا رسائلهم.

وإذا كنا نطمح إلى نشر بعض النصوص الجيدة والتعليق على البعض الآخر، فإننا نجد أنفسنا في مأزق.. فماذا نفعل؟ وهناك بعض القصص الجيدة، ولكن المشكلة أننا لو نشرنا إحدى هذه القصص لملأت كل الصفحات المخصصة لنا.. وأشير هنا إلى القصة الجيدة التي أرسلتها الصديقة وفاء رضوان من كلية الآداب جامعة المنصورة قسم اللغة العربية الفرقة الأولى، وقد ذكرت كل البيانات الخاصة بالصديقة وفاء لأنني في الحقيقة فوجئت بالمستوى الفني الممتاز لقصتها، بالإضافة إلى أنني أمسكت القلم كالعادة متصورًا أنني سأصحح لها الأخطاء ولكن لم أجد خطأ واحدًا، وقد يقول بعضكم: إنها في قسم اللغة العربية، ولكننا نعرف أن كثيرين من المتخصصين في اللغة العربية يقعون في أخطاء كثيرة.

إن هذه القصة الجيدة وعنوانها «رسالة إلى السماء» تقع في أربع صفحات.. في المجلة فماذا نفعل؟ إننا نقترح على الأصدقاء - وقد يكون هذا تعسفًا - أن يرسلوا إلينا نصوصًا قصيرة حتى نتمكن من نشرها، ولهذه النصوص القصيرة فائدة كبيرة خاصة إذا كان الكاتب مبتدئًا! فهي تساعده على التركيز وتجنب الأخطاء التي تكون نتيجة الثرثرة، سواء في الكلام أو الكتابة.. وهكذا فنحن ننتظر من الصديقة وفاء قصة أخرى. ومن يدري، قد نستطيع نشر قصتها هذه في عدد قادم

ومن المسائل التي نحب أن ننبه إليها - وقد فعلنا ذلك مرارًا - أننا حين نختار بعض القصص لنعلق عليها نحرص على أن نبدي ملاحظاتنا على الأخطاء التي يقع فيها الكثيرون، فنحن في الحقيقة لا نتوجه إلى الصديق الذي كتب هذه القصة وإنما كذلك لكل الأصدقاء الذين وقعوا في الأخطاء نفسها.

دموع - **وائل المنزلاوي** - الدقهلية

المقابلة المتكررة بين حب الابن لفتاة وزواج أبيه منها لا تصنع قصة جيدة خاصة إذا كان أسلوبك يحتاج إلى صقل يبرر هذا التكرار.. ننتظر منك قصة أخرى.

صرخة - **إسماعيل مجاور** - كفر الشيخ

ما كتبته ليس قصة وإنما هو موضوع تعبير، فأنت تقول في البداية «دائما وأبدًا أكره الكذب،

والكذب فى مبدئى أنه الذهاب إلى عالم غير عالمنا.. عالم يخترعه الكاذب.. يذوب فيه تختلط فيه القيم والمفاهيم لتصنع فى النهاية خزعبلات الهدف المطلوب» ثم تورد بعض المواقف التى تضطر فيها إلى الكذب.. وتصمم بعد ذلك على الا تكذب.. لاحظ كذلك ضعف الأسلوب كما هو واضح فى الفقرة السابقة.

●

محمود أحمد المصلى - شربين دقهلية

أحلنا قصيدتك إلى باب الشعر.. ولا نستطيع هنا أن نبدى فيها رأيًا.. ولكننا نعاتبك لأنك اسرفت فى المدح وأنت تعلق على قصتى صديقيك أو تلميذيك فرج مجاهد والشربينى خطاب. إننا نتوقع منك أن تقدم النصح لأصدقائك أو تلاميذك حتى يمكن لهم أن يشقوا طريقهم فى عالم الفن الجميل.

ولا يعنى ذلك بالطبع أن الصديقين فرج مجاهد والشربينى خطاب لا يملكان موهبة القص، ولكن عليهما أن يبذلا جهدًا أكبر.

وإلى اللقاء.

لقطة

منصورة عز الدين - القاهرة

تجلس كعادتها فى ركن قصى من المقهى، تحتسى فنجان القهوة بهدوء، عندما تصل للرشفات الأخيرة تغمض عينيها وترشف بتلذذ.

تقلب الفنجان فى الطبق وتحاول أن تقرأه، مولعة هى بقراءة المستقبل.

ترى فى الفنجان ما يشبه الخريطة الداكنة وتتمنى لو تستطيع فك طلاسمها. ترتعش يدها فيسقط الفنجان وتراه يتحول لشظايا.

فرحت الطفلة بفانوس رمضان، عشقت لون زجاجه الفيروزى. عندما ابتاعه لها أبوها خبأته فى الدولاب، طوال الأسبوع السابق على رمضان تعودت أن تفتح الدولاب بين فينة وأخرى لتتأكد من أنه مايزال هناك. عندما كُسِر قبل رمضان بيوم واحد بكت كثيرًا وجمعت زجاجه الفيروزى واحتفظت به .

تخلع نظارتها ببطء وتلقى نظرة حزينة على بقايا الفنجان المكسور، تحول نظرها بسرعة إلى فص الفيروز الذي يزين خاتمها.

تنتبه على صوت المطرب الذى يغنى على الطاولة المجاورة يعيد لها صوته ذكرى أيام مضت.

بعد الافطار أتى الرفاق يحمل كل منهم فانوسه المضىء، خرجت مسرعة لتلحق بهم، سارت فى مؤخرة الطابور الذى يخترق ظلمة الطريق، تعالت أصواتهم بغناء يشق حاجز الصمت، عندما ابتعدت البيوت رويدًا رويدًا وخيمت الظلمة شيئًا فشيئًا تلاشت فرحتها وحل محلها خوف مبهم .

تنظر فى ساعتها بتململ وتلتفت حولها كمن تبحث عن شخص ما. تدفع حسابها وتقوم بهدوء تبتعد عن المقهى وتغوص فى زحام الشارع وقبل أن تتلاشى تمامًا فى الزحام تنظر نظرة أخيرة لخاتمها الفيروزى وتبتسم ابتسامة باهتة.

هروب

إيهاب رضوان الدسوقى ـ المنصورة

تمام الساعة الثالثة صباحًا.. الطريق أمامه طويل لا نهائى وهو يجرى بلا هدف منذ ساعات طويلة متواصلة.. جسده كله تحول إلى آلة للعدو فقط، بينما أنفاسه اللاهثة المتقطعة تتلاحق فى سرعة هائلة.. سقط أرضًا مرات ومرات وكان ينهض فى كل مرة وكأن شياطين الدنيا كلها تطارده.. لكنه هذه المرة لا يقوى على النهوض.. ارتمى على الأرض بلا حراك وحلقت عيناه فى الفضاء العريض.. لأول مرة منذ سنوات لا تصطدم نظراته بالقضبان.. تنبه فجأة إلى أنه يتنفس هواء الحرية لأول مرة منذ مدة طويلة فأخذ يعبُ من الهواء فى قوة... تتابعت فى ذهنه صور الحياة الجميلة التى فقدها والأهل والأصدقاء ثم نهض لتدب خطواته فى السكون فى شىء من الثبات هذه المرة... بعد يوم واحد.. وفى الفجر أيضًا.. عاد يجرى من جديد.. استقبله الحراس فى دهشة شديدة وعدم تصديق.. وحين استعاد مكانه خلف القضبان زفر زفرة حارة خيل إليه أنه يخرج فيها كل الهواء الفاسد الذى دخل صدره فى اليوم السابق.. وأخذ يعبُ من الهواء فى قوة هائلة.

●

إحساس.. وغيبوبة

عادل شافعى الخطيب

رغم جديته وصرامته فى إحكام الرقابه على أعمال الامتحانات التى انتهت اليوم إلا أنه يتمتع بإحساس مرهف.

جلس بجانب السائق، بينما جلس بالخلف الموظف المكلف بتسليم أوراق الإجابة إلى إدارة الامتحانات بالقاهرة.. عند بداية الطريق الزراعى تظاهر بالنعاس حتى لا يكون طرفا فى الثرثرة الجوفاء التى كانت تدور بين السائق والموظف، ثم أجفل حين مرقت سيارة رعناء من الجانب الأيمن لتسبقهم.. قبل أن تختفى السيارة فى أفق الطريق سمعوا صوت ارتطام عن بعد واحتكاك لفرامل حادة على الأسفلت.. وما كادت سيارتهم تصل إلى مكان الارتطام حتى لمحوا السيارة المأجعة تفر بسرعة تاركة وراءها سحابة من الغبار وشيئًا مكوّما على جانب الطريق، لم يستطع أن يطيل إليه النظر حتى لا يصاب بالغثيان. فقد أدرك أنه رجل يحتضر.. سأل السائق:

لماذا لم تتوقف؟

بعد أن لاذ بالصمت بعض الوقت أجابه على مضض:

ـ وهل تضمن لنا أن نسلم من تحقيقات الشرطة والمسئولين بالمستشفى؟

أيّده الموظف أيضًا:

ـ بل ليس مستبعدًا أن يتهمونا نحن بارتكاب الحادث.

ـ ولا تنس أننا نحمل معنا عهدة خطيرة هى أوراق إجابة الطلاب، واجبنا أن نسلمها لإدارة الامتحانات سليمة فى موعدها.

ـ نحن نعلم أنك رئيس الامتحان، ولكن مسئوليتك

تنحصر فى أعمال الامتحانات فقط ولست مسئولا عما يجرى فى الطريق..

كلام مقنع ولكنه لا يُسعف جريحًا.. ران الصمت على الجميع حتى وصلوا إلى مدينة طوخ.. فجأة عبرت قطة ملتاعة الطريق أمام السيارة.. بحركة لا إرادية وجد يده تمتد نحو فرملة اليد لترفعها بقوة.. السيارة تنحنى فجأة ناحية اليمين وناحية اليسار، ثم تهتز وتنتفض عدة مرات حتى تسكن فى عرض الطريق.. الثلاثة يصيبهم الوجوم وتمر فترة قبل أن يستردوا أنفاسهم.. برغم علو مكانتــه لم ينج من توبيخ السـائق الذى انزلق إلى حـد الإهانة:

- إياك تعمل الحركة دى تانى.

ابتلع رده ثم خيم الصمت عليهم مرة أخرى حتى وصلوا إلى شبرا الخيمة.. عند مشارف المدينة كان الطريق مغلقًا.. عربة كارو حمارها متمرد يأبى زحزحتها قيد أنملة عن عرض الطريق.. العربة مثقلة بأحمال من الحديد ليس فى وسع أحد تحريكها غيره.. فشلت جميع المساعى التى بذلها العربجى وبعض السائقين فى إثناء الحمار عن عناده، وأخيرًا رقد على الأرض معلنا احتجاجه وعصيانه..

- ياجماعة حرام عليكو الحمار جعان وهلكان.

انهال عليه صاحبه بالسياط والحمار رافض تماما فى صبر وإصرار، كل ضربة سوط لا يحرك لها إلا أذنيه وأحيانًا رأسه وعنقه من دون جسمه.

- ياعينى عليك ماحدش حاسس بيك.

يهرع شرطى المرور وجمع من الناس يحاولون النهوض به، والحمار العصبى لا يذعن لأحد.. تساءل: لماذا لا يكون الحمار إيجابيا فيدافع عن نفسه ضد هذا الظلم؟

- لأنه حمار.

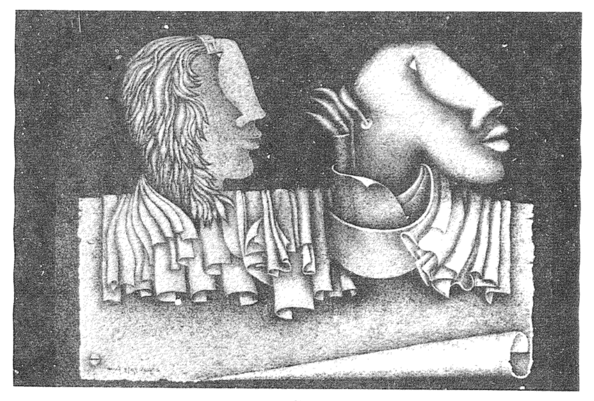
الحل هو أن يموت فيرتاح من هذا العذاب.

تدنو من السائق نظرة على رئيس الامتحان فيلاحظ أنه يضع يده على صدره ويعانى من الألم.. رأى أن يهوّن عليه:

- ماتخافشى عليه.. برغم أنه يتمتع بأذنين طويلتين إلا أن سمعه محدود، ومع أن عينيه واسعتين مشرعتين إلا أن بصره لا يتعدى حدود المكان الواقف فيه.. يتمتع أيضًا بجلد سميك يعينه على تحمل الضرب.

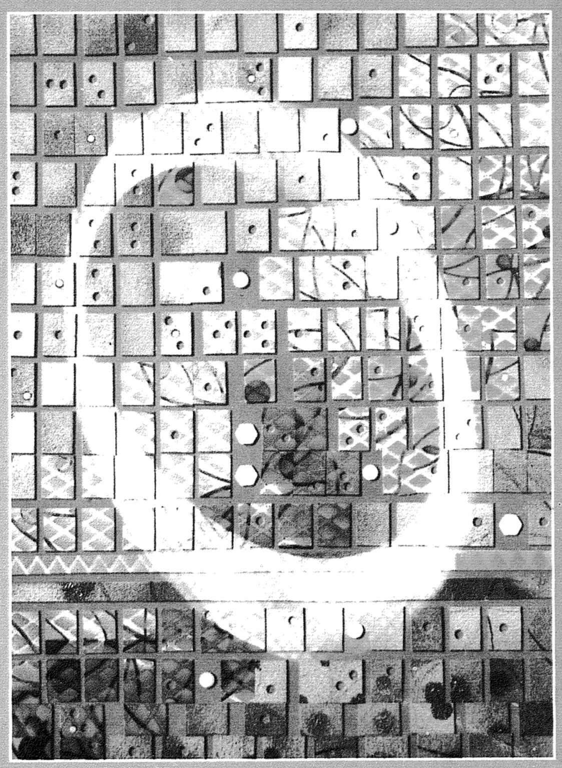
بعد طول معاناة يتمكن الجمع من حمل الحمار على النهوض لينطلق بالعربة كأن شيئًا لم يكن، وتنفرج الأزمة.

قبل أن يدير السائق مفتاح السيارة يلقى بنظرة أخرى على رئيس الامتحان فيجد أنه قد انكفأ على تابلوه السيارة وراح فى غيبوبة من الألم.



من اعمال الفنان مصطفى مهدى

واقعية ما بين الكلاسيكية وعصر الفضاء



لوحة من أعمال الفنان مينا صاروفيم بمعرضه الجديد فى قاعة إكسترا بالزمالك

إبداع

العدد الثامن ● أغسطس ١٩٩٦

مئتا عام على الحملة الفرنسية.

المقاومة الأهلية فى القرية المصرية

على بركات

ابن البلد والغريب

على فهمى

المصادرة لا تجدى

أحمد عبدالمعطى حجازى

قصائد

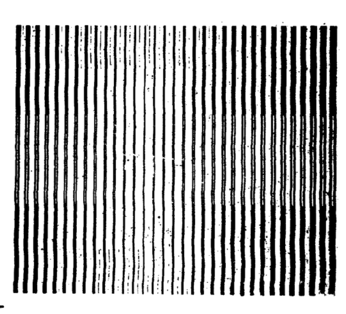
كمال نشأت

لا يزال للبعض فائدة (قصة)

ت : ميسلون هادى

الأميرة تنتظر فى العرض المسرحى الجديد هناء عبدالفتاح



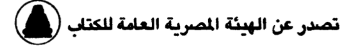


إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص : ب ٦٢٦ ــ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



هــذا العــدد

السنة الرابعة عشرة ● أغسطس ١٩٩٦م ● ربيع الأول ١٤١٧هـ

المصادرة لا تجدى !

افهم أن تأتينا الطعنة من الإرهابيين ومن القوى التى تغويهم والدول التى تؤويهم. لأن ما نحققه من الأمن والاستقرار، وما نحلم بتحقيقه من الرخاء والديموقراطية يغيظ هذه الدول وهذه القوى، ويزعج عملاءها وأذنابها الذين لا يتحركون إلا فى الفوضى، ولا يعملون إلا فى الظلام.

هذه القوى سواء كانت دولاً أو جماعات سرية أو علنية لا تريد لمصر أن تنهض من جديد، لأن نهوض مصر المتحضرة المستنيرة الديموقراطية يبطل حجج المراهنين على التخلف والاستبداد. هؤلاء يظنون أنهم قادرون على أن يجمعوا بين عقلية العصور الوسطى ورفاهية العصور الحديثة.

ومصر تقدم النموذج المقابل. فالخروج من بؤس العصور الوسطى مشروط بالخروج من عقليتها. والنهضة مشروطة بالديموقراطية. والتنمية الشاملة هى الطريق إلى الرخاء.

وما دام الصراع لا يزال محتدماً بين النموذجين، فسوف نظل هدفاً لطعنات الإرهاب الغادرة.

نحن نفهم هذا جيداً. لكننا لا نفهم أن تأتينا الطعنات من المؤسسات والقوى التى أنشأناها لتشد أزرنا، وجعلناها جزءًا من نظامنا، تتضامن معه، وتبارك أهدافه، وتصوب خطاه.

نحن ندافع عن حرية الفكر، ونراها حقاً من حقوق المواطن لأنها حق من حقوق الإنسان، بل هى حق وواجب نلزم به المواطن الذى لا يلتزم، ولهذا نفرض عليه أن يتعلم ليلم بالحقائق والمعلومات الأساسية، ونفرض عليه أن يدلى بصوته فى الانتخابات. بهذا يستطيع أن يفكر، ويستطيع أن يختار.

ومادامت حرية الفكر مبدأ مقدساً من مبادئنا، فأنا لا أتصور أن يكون لمؤسسة مصرية رسمية وظيفة تناقض هذا المبدأ. لا أتصور أن ننشئ هيئة يكون لها الحق فى اضطهاد الفكر ومصادرة الكتب والأفلام والمسرحيات تحت أى شعار.

صحيح أن بعض الناس يفكر تفكيراً خاطئاً، ويعبر عن أفكاره تعبيراً رديئاً. هؤلاء نصحح أخطاءهم بالنقد، ونحاورهم حتى يظهر للناس الصواب.

أما أن نلجأ إلى المصادرة فى كل كبيرة وصغيرة، فهذه حيلة العاجز الذى يهرب من المواجهة، ويكسل عن أداء الواجب، ويسىء استعمال ما منحه القانون من حقوق وامتيازات.

لا يكاد الآن يمر شهر إلا ونقرأ عن فيلم ممنوع، أو مفكر مضطهد، أو كتاب مصادر. ما هى هذه القوة الشيطانية التى يهمها أن تقدم مصر فى هذه الصورة الرهيبة؟

والعجيب أن العالم لا يصدق، ولا يرى مصر إلا فى أجمل صورة وفى أحسن تقويم.

الإرهابيون يقتلون السياح اليونانيين العجائز فى ردهة الفندق، لكن عدد السياح الأجانب يتزايد، وتبلغ زيادتهم حوالى ثلاثين فى المائة عما كانوا عليه فى مثل هذه الفترة من العام الماضى.

ومجمع البحوث الإسلامية يصادر كتاب «التحليل النفسى للأنبياء» للأستاذ عبدالله كمال الصحفى بروزاليوسف، ثم يصادر بعده الترجمة العربية لرواية تسليما نسرين «العار»، لكن منظمة اليونسكو تختار مدينة القاهرة عاصمة ثقافية للبلاد العربية هذا العام.

ومنظمة اليونسكو لم تجامل القاهرة بهذا الاختيار، وإنما اعترفت بحقيقة تاريخية ثابتة. وإذن فالمحاولات الدائبة لتشويه صورة مصر ـ وبعضها يأتى من هيئات رسمية ـ لم تفلح فى تخويف أحد من مصر، أو إثارة شكه فى مستقبلها.

والمصادرة لم تمنع الكُتّاب والفنانين المصريين من مواصلة التأليف والتفكير والعمل بحرية. ولاشك أن الأعمال الجريئة التى ظهرت فى السنوات الماضية ووصلت إلى الجمهور، دليل على أن المصادرة لم تعد مجدية.

والذين يلجأون للمصادرة يجمعون بين صفتين قبيحتين، فهم متخلفون يضيقون بحرية التفكير، وهم سذج لا يعلمون أن الأفكار والصور التى يصادرونها لا تعد شيئًا بجانب ما لا يستطيعون مصادرته، مما تحمله الأقمار الصناعية إلى منازلنا آناء الليل وأطراف النهار. وهو لا يخلو من شر. لكنه شر لا يمكن القضاء عليه، كالجراثيم والميكروبات التى يحملها الهواء والتى نستطيع أن نتحصن ضدها ونعجز عن إبادتها. وهكذا يجب أن نفعل إزاء الأفكار الخطرة والدعايات المسمومة. لا نصادرها، بل نحصن الناس ضدها بتقوية ملكة النقد وتشجيع الحوار.

هكذا تكون الحرية إنقاذاً من السقوط بدلاً من أن نظل إلى الأبد تحت وصاية من يزعمون أنهم علماء وأنهم عقلاء، وهم ليسوا هؤلاء ولا هؤلاء !

علي فهمي

«ابن البلد» والغريب

ملاحظات تمهيدية

١ ـ «ابن البلد» هو ملح الأرض بالقاهرة (مصر المحروسة)، وعبق أريجها المتميز، هو النواة الصلبة الحقيقية في نسيج القاهرة جميعا. بيد أنه سر مغلق، مفتاحه الأوحد: الحب، الذي يستطيع - بحدسه الماهر - أن يميز صدقه من زيفه.

ولعل هذا يفسر جنوح معظم الانطباعات والملاحظات عنه، وعدم دقتها تلك التي ولدتها رؤية غريبة أو مغترية أو متسرعة أو متعالية لمواطنين ولأجانب على حد سواء.

٢ ـ «فابن البلد» لا يعطي قلبه وسره إلا لمحب حقيقي، فإن أعطى القلب والسر فهو معطاء بغير حدود.

٣ ـ كم كثيرة هي الانطباعات القاصرة والاستنتاجات الظالمة والرؤى المبتسرة لغزاة ولباحثين ولرحالة ولمؤرخين ولرجال دولة، رأوا «ابن البلد» في عجلة أومن عل، فتغافل هو الآخر عنهم وأسقطهم من حسابه وتعالى عليهم بطريقته العبقرية الخاصة، قل ضللهم بلطف وبذكاء هما فيه بالنظرة وبخبرات التاريخ الحياتية المستمرة والمتراكمة.

٤ ـ كم من نعوت جائرة نعته بها المؤرخون، وما «الجعيدية والزعر والحشرية والحرافيش»، إلا بعض الأمثلة الشهيرة التي تشي بتعالي الراصد وبغفلته كذلك، وهي تقابل من «ابن البلد» بلا مبالاة عبقرية، ويذهب الراصد ويبقى «ابن البلد» شامخًا في غير صلف، متواضعًا في أنفة.

٥ ـ «وابن البلد» لا يحتاج منا إلى تعريف، فهو من «مصر المحروسة»: القلب والحس والوجدان معًا، لن يُعرِّف «ابن البلد» تعريفٌ مهما دق، تعرفه إن فتحت له

قلبك، وهنا فقط تراه وتميزه من العالمين، وبيقين تعرف حتمًا أنه «ابن البلد» أى صاحب البلد، وأن غيره حتى من المواطنين هم ضـيوفـه، يعيشـون فى رحـابه الكريم المضياف.

٦ - أما «الغريب» فهو كل من عداه، مواطنا قاهريا أو غير قاهرى وأجنبيا على السواء.

٧ - و«ابن البلد» شديد التجذر فى التربة الثقافية (لمصر المحروسة)، ومع ذلك فـهو غير منغلق على ذاته وهويته، يتعلم من الغريب ويعلمه فى آن واحد، مستقر فى غير محافظة متزمتة، ومنفتح على العالم المحيط فى غير خوف من أن يبتلعه هذا العالم أو يمسخه، فهو يأخذ من غيره بقدر ويعطى غيره بمقدار، دون أن يؤثر ذلك الأخذ وهذا العطاء على شخصيته المتفردة المتميزة بالانتقاص أو بالإلغاء.

٨ - وتتميز لهجة «ابن البلد» بعذوبة خاصة فى النطق، فلكم رقت اللغة القادمة من البادية على لسان «ابن البلد» ، حتى ليصدق عليها - بحق - القول المأثور: [إن من البيان لسحرًا]، ولعل «بنت البلد» خاصة فى رقة اللهجة وعذوبتها، أن تكون الآية المعجزة فى سحر البيان.

٩ - أما فى ميدان الدين، فنجد «ابن البلد» متدينًا فى تسامح مع من لا يدينون بدينه، ومع العصاة من أهل ملته، يدعو لهم الله بالهداية وبالتوبة وبحسن القبول.

١٠ - وقد كسا «ابن البلد» الطقس الدينى بمسحة الفن، نجد للشعائر الإسلامية عندما يمارسها «ابن البلد» طعمًا ومذاقًا حلوا متميزًا، فالأذان من فوق مآذن مساجد (مصر المحروسة) نشيد مقدس تهوى إليه الأفئدة، وتلاوة القرآن الكريم (بمصر المحروسة) فيها حلاوة خاصة تنساب من الأذن إلى القلب فتشفى صدور قوم مؤمنين. والذكر والأوراد عبادة وفن، وتقرُّب إلى الله تعالى وشدو، فالطقس بقدر ما هو دينى هو فنى، أو بقدر ما هو فنى هو دينى، ولعلنا أن نشير - هنا - إلى العلاقة الوثيقة بين الإنشاد الدينى والطرب والغناء المصريين، كما يكفى الإشارة إلى طقوس «الموالد»، حيث تنتظم فيها العبادة والفن والتجارة فى نسيج متناغم على نحو فريد.

١١ - وفى ميدان العلاقة مع السلطة، فإن «ابن البلد» له أفانينه أو قل «ملاعيبه»، وحيله الدفاعية وسخريته اللاذعة ونكتته العبقرية فى إيجازها وفى دلالتها وفى براعتها جميعا، و«ابن البلد» يتحاشى الدخول فى معركة مفتوحة مع السلطة الغشوم القاهرة، بيد أنه يتعالى عليها بسخريته وبتهكمه، ويتربص بها الدوائر، مستعينًا على ذلك بالله وبالصبر وبالتقية وبالزمن.

١٢ - ويحفظ لنا التاريخ أمثلة عديدة ذات دلالات هامة فى هذا المقام، فبعد نحو قرنين من الحكم الفاطمى الشيعى بكل توجهاته الدقيقة نحو تحويل الشعب عن مذهب أهل السنة إلى المذهب الشيعى، يعود الشعب كله غداة سقوط الدولة الفاطمية إلى معتقداته السنية التى كان يبطنها على سبيل التقية؛ وعندما يسقط الحكم المملوكى بالغزو العثمانى، يكشف «ابن البلد» عن حواصل المقتنيات وخزائنها للمماليك الذين نهبوا قُوته لقرون عدة.

١٣ - أما فى البيت، «فابن البلد» هو الرب، بيد أن «بنت البلد» هى صاحبة القرار الهام، أو - بالأحرى - هى وراء القرار الهام، بدلالها وحبها ونكائها ودهائها

وحرصها على بيتها، ويكتفى الرجل - هنا - بدور (المتحدث الرسمى)؛ إذ الشكل مسألة هامة بغير جمود وحرية الحوار داخل جدران البيت مكفولة بدون إعلان عنها، بما يضمن استمرار الحياة العائلية، سرًا دافئًا هانئًا.

١٤ - وطعام «ابن البلد» حضارة وستر، والمشهيات - مهما كانت بسيطة ورخيصة - ضرورية، وهو ينوع فى طعامه رغم وحدة المصدر أو قلة المصادر، ولنا فى تنوع الأطباق القائمة على «الفول» خير مثال. وطهى «بنت البلد» له مذاق خاص متميز مهما كانت مادة الطعام فقيرة، قل له «نَفَسٌ» خاص.

١٥ - و«ابن البلد» كريم يجود بالموجود، ويصلة المحب - لديه - خروف؛ وهو يجود بقوته إذا استضاف غريبًا متجملاً بالستر، وقد يتجمل بستر الجار بدون إعلان؛ ويتعاون الجيران - فى الستر - وبخاصة عند الأحداث (الأفراح منها والأتراح)، يتعاونون فى النقود والملابس والأثاث والماعون وحتى فى الطعام.

١٦ - أما عيون «بنت البلد»، فهى الشعر والسحر والخمر والبحر، تنفذ كلمات اللغة من قبل أن تحيط بالأوصاف، سبحان المبدع الخلاق!، أشهد بعد طول التجوال والترحال بأن «بنت البلد» هى أشهى نساء العالمين وأجملهن بإطلاق!.

١٧ - و«بنت البلد» - حتى الفقيرة - تدقق فى نظافتها الشخصية، وتأخذ حظًا وافرًا من زينتها، بدون فجاجة وبدون تهتك، وهى عندما تتزين تكاد أن تخفى بعض زينتها فتصبح وتمسى أشهى وأجمل، ولها من عذوبة النطق ورقة اللهجة واللعب باللفظ، ألف سلاح وسلاح فى عالم الفتنة والافتتان.

١٨ - و«ابن البلد» محب للحياة، مقبل - بدون تفريط أو إفراط - على أطايبها المتاحة، ومحتفل بها أيما احتفال، وغير غافلٍ عن الموت - فى الوقت ذاته - فهو يتذكره دائمًا ويحتفى به فى خشوع وإجلال.

١٩ - وفى ميدان التعامل اليومى، فإن لباقة «ابن البلد» وخفة دمه وسرعة بديهته ونكاته اللمّاح، مع طيبة نفس ووداعة ظاهرة وشهامة ونخوة، قل «جدعنة»، لهى من الأمور التى لا تخطئها العين الفاحصة، وحتى العين العابرة تستطيع الرصد بإنصاف. وهذا الهدوء المغلف بإصرار، وهذا الصبر المغلف بثقة عميقة فى غد أفضل فى الحياة الدنيا أو فى الآخرة، لمن الأمور التى لا ينكرها ملاحظ موضوعى، ويستشهد «ابن البلد» بالمثل السائر، ملخصًا الخبرة الحياتية لحكمة الأسلاف، كأنما يستعين بخبرة الماضى فى مواجهة الحاضر.

٢٠ - أما حس «ابن البلد» بالعدل فهو حسٌ نادر، كأنما يمسك كفتى ميزان العدل بوجدانه، فتظاهرات التاسع والعاشر من يونيو/ حزيران عام ١٩٦٧ كانت تعبيرًا عن التحدى والصمود رغم فداحة الهزيمة، والجنازة الأسطورية عند وفاة الرئيس «عبد الناصر» كانت تعبيرًا عن ألم جليل لفداحة المصاب، وتظاهرات يناير/ كانون الثانى عام ١٩٧٧ لم تكن انتفاضة «حرامية»، كما ادعت - خطأ - القيادة السياسية، بل كانت تعبيرًا عن غضب «ابن البلد» عندما مال ميزان العدل، وأخيرًا كانت السلبية تجاه مصرع الرئيس السادات تعبيرًا عن الغضب عندما أهدر العدل، كل ذلك بدون

شماتة فى الموت، فكل حى هالك لا محالة، (ويبقى وجه ربك ذى الجلال والإكرام).

٢١ ـ على أن هذه الصورة العامة التى رسمناها ـ فى عجالة ـ عن«ابن البلد» ، لهى أقرب إلى صورة ذهنية فى قلب شاعر عاشق منها فى عقل باحث محترف، وهى أقرب إلى قصيد حب سيمفونى منها إلى دراسة رصينة، لكن ما الحيلة؟ و«ابن البلد» هو ذلك السر السهل الممتنع، فهو مع كل كرمه ولطفه، حَذِر مع الغريب خجول من الغريب، وسره جدير بالستر، لا يكشف عنه إلا لمحب ودود.

٢٢ ـ ومن هنا يكون من الضرورى، طرح تساؤل هام ومشروع، حول مدى مصداقية ملاحظات الرحالة عابرى السبيل، أو تقارير جيوش الغزاة وموظفيهم وكذلك نتائج البحوث الميدانية المتعجلة بأدواتها المألوفة ذات الطابع الكمى، وتلك البيانات التى يجمعها باحثون كيفما اتفق، جعلوا هم أنفسهم؛ باحثين كيفما اتفق، مدى مصداقية هذا الهزر فى معرفة أبعاد «ابن البلد» وأعماقه. وإذ كان ذلك، فإننا نشكك ـ بحق ـ فى غالبية الملاحظات والنتائج البحثية وجموح التفسيرات المغلوطة والمتسرعة والمبتسرة حول هذا الموضوع الهام.

٢٣ ـ إن«ابن البلد» ، لا يمكن أن يدرســه إلا باحث محب من «أبناء البلد» يحس به وينفعل معه، وبالقياس من باب أولى، فإن «ابن البلد» يظل سرًا مطلسمًا على الباحث الأجنبى بالتحديد، فهو إن أكرم وفادة هذا الباحث فهو من باب الكرم المعهود فيه، وهو إن أجاب على أسئلة هذا الباحث فهو من باب سد الذرائع، وهى إجابات لا تمت إلى الواقع بصلة، ومع ذلك يفرح الباحث الغريب بما أتاه، وينشر فى الناس ما يعتقد أنه صحيح عن «ابن البلد»، بينما هذا الأخير، يتكتم سخريته العبقرية من الباحث الساذج الهمام، ولربما كان هذا من أبرع الحيل الدفاعية ضد الغزو الثقافى وضد محاولات اختراق الأمة فى عصور الضعف بخاصة.

٢٤ ـ ويبقى «ابن البلد» مع الأيام، محتفظًا بسره وبستره فى انتظار باحث محب ينتمى إليه، باحث من طراز خاص، باحث بأدوات خاصة، ولعل هذه الإشكالية المنهجية أن تكون هى الملحة على عقل الباحث ووجدانه منذ عدة سنوات؛ بيد أن التمايز الطبقى والتغريب الثقافى والأكاديمى والعوائق الدواوينية (البيروقراطية)، كل ذلك لما يعوق حل الإشكالية فى المنظور الغريب، ومع ذلك تبقى قيمة التشخيص وشرف المحاولة.

٢٥ ـ ولعلنا نحلم بأجيال من باحثين اجتماعيين من المنتمين كلية لأولاد البلد، يكونون أوفر حظًا وأكثر توفيقًا فى هذا السبيل.

٢٦ ـ ولنتذكر ـ معًا ـ بخشوع وبإجلال نبوءة شاعر عظيم: «ناظم حكمت»:

[إن أجمل الأطفال لم يولدوا بعد].

علي محمد بركات*

مئتا عام على الحملة الفرنسية

القرية المصرية في مواجهة الغزو الفرنسي

(١٧٩٨ - ١٨٠٠)

يفتح البحث المنشور فى هذا العدد، حول المقاومة الأهلية التى واجهتها الحملة الفرنسية فى القرى المصرية، بابا للحوار الخصب حول آثار هذه الحملة ودورها فى تشكيل التاريخ المصرى الحديث، وفى أعدادنا القادمة رؤى أخرى جديدة حول هذا الموضوع بمناسبة مرور مئتى عام على الحملة الفرنسية؛ يقدمها كل من الدكاترة: **يونان لبيب رزق وعبد العظيم رمضان وعاصم الدسوقى** وغيرهم من المتخصصين فى التاريخ المصرى الحديث.

* ماجستير فى الأدب العبرى المعاصر

ثمة ملاحظة أولية يجب التأكيد عليها فى نقطة البداية وهى أن هذه الدراسة لاتتعرض لكل معارك الحملة الفرنسية فى ريف مصر، وإنما تركز على المعارك التى واجهت فيها القرية قوات الغزو منفردة، أو كان الفلاحون فيها الطرف الرئيسى فى مواجهة الفرنسيين. كما أنها ليست دراسة للتاريخ العسكرى للحملة الفرنسية فى معارك الريف، فهذا التاريخ حاول عبدالرحمن الرافعى[1] التعرض له باستفاضه فى كتابه تاريخ الحركة القومية (الجزء الأول). ولا أعتقد أننى هنا مستعد لتكرار ذلك إن ما قصدته هنا أوسع من ذلك فهو محاولة لرصد بعض جوانب المواجهة بين القرية وبين قوات الغزو فى محاولتها تاسيس سلطة فرنسية فى الريف بعد أن استطاع الفرنسيون احتلال الإسكندرية ثم القاهرة وبالتالى فالمحاولة أوسع من مجرد رصد المعارك العسكرية التى حدثت فى الريف.

كما أن هناك بعض الملاحظات تتعلق بالمصادر منها:

١ - أن المصادر الفرنسية وهى أساسية ومتعددة حول الموضوع، هذه المصادر منحازة بالضرورة للجانب الفرنسى، كما أنها تعانى من سوء الفهم للثقافة والمعتقدات والقيم السائدة بين المصريين، خاصة فى الريف، وقد انعكس ذلك على طبيعة الصراع. يمكن ملاحظة ذلك من تعليق فيفان دينون (أحد علماء الحملة الفرنسية وصاحب كتاب رحلات فى مصر العليا ومصر السفلى) على ما أسميته فى هذه الدراسة بسياسة الأرض المحروقه عندما كان الفلاحون يرحلون من قراهم حاملين كل ما يمكن أن يستفيد منه الفرنسيون يعلق دينون على ذلك بقوله «ماذا لو بقى الفلاحون فى قراهم

ليشاركهم الفرنسيون فى غذائهم.. وفى هذه الحالة سوف تغتصب من نسائهم وبناتهم أعداد اقل » (٢).

يتضح ذلك أيضا من تعليق الجنرال ديزيه (قائد حملة الصعيد) على موقف الغلام الذى تسلل إلى معسكرات القوات الفرنسية للحصول منها على البنادق قرب المنيا وتم اسره بعد أن اصيب بجرح كبير فى ذراعه. فعندما سأله ديزيه عن الذين حرضوه على سرقة السلاح قال إن الله امره بذلك وأمره بقتال الفرنسيين، فكان أن تعجب القائد الفرنسى من تلك العقيدة التى تجعل من ذلك الغلام الصغير يضحى بنفسه دون تردد، ومن ثباته ورباطة جأشه فى مواجهة العقاب (٣).

٢ - إن الجبرتى المؤرخ المصرى الذى عاصر احداث الحملة لم يهتم كثيرا بأحداث القرى ومعاركها ضد الفرنسيين، ويرجع ذلك إلى انه كان مؤرخ المدينة فى المقام الأول ومن ثم كان عازفا بشكل عام عن متابعة اخبار الريف، كما انه كان ينظر إلى الطبقات الدنيا فى الريف والمدينة استعلاء شديد ويمكن ملاحظة ذلك فيما كتبه من أخبار وتعليقات عن الطبقات الدنيا فى المدينة والفلاحين فى الريف .

٣ - انه فى إطار التاريخ الشفاهى أو التاريخ غير المكتوب لاتحتفظ ذاكرة القرية بأى ذكريات عن تلك المقاومة العنيفة التى خاضتها القرية ضد الفرنسيين بينما احتفظت بعض القرى بذكريات أو مواويل عن أحداث أقل أهمية يرجع بعضها إلى أوائل عهد محمد على، ومنها الصراع الذى كان قائما بين بعض القرى فى صعيد مصر، وهى أحداث أشار على مبارك إلى بعضها فى حديثه عن قرية بنجا (سوهاج) وربما يرجع ذلك إلى محاولات الفرنسيين الاعتداء على الأعراض عند مهاجمتهم للقرى، وبالتالى أسقطت ذاكرة القرية تلك الصفحة من نضالها ضد الفرنسيين .

بعد هذه المقدمة نعرض للواقع الاقتصادى والاجتماعى للقرية وموقفها من السلطة فى نهاية القرن الثامن عشر. وقد يساعد ذلك على تفسير عنف المقاومة ضد الفرنسيين فى ريف مصر.

الواقع الاقتصادى والاجتماعى للقرية فى نهاية القرن الثامن عشر: خلال العصر العثمانى كانت الضرائب هى الوسيلة الرئيسية للحصول على الفائض فى القطاع الزراعى. كما كانت السخرة تمثل وسيلة أخرى للحصول على الفائض. وكان نطاق حيازة الأرض خلال تلك الفترة يسمح لفئات بعينها بالحصول على الجزء الاكبر من الفائض فى شكل ضرائب عينية ونقدية. وبذلك شاركت تلك الفئات الدولة فى الحصول على الفائض بل أصبح ما تحصل عليه هذه الفئات من الفائض يزيد فى بعض الأحيان عما تحصل عليه السلطات المركزية صاحبة الحق فى هذه الضرائب (٤) ففى البداية اتبع العثمانيون فى مصر بنظام الجباية المباشرة للضرائب فى الأرض الزراعية عن طريق تطبيق ما عرف نظام الأمانات أو المقاطعات. وهو نظام كان يقوم على تجميع عدد من القرى فى مقاطعة واحدة تمثل وحدة إدارية يعين عليها مسئول لجباية الضرائب، وكان يساعده فى ذلك موظف للإشراف على الأراضى وتحديد الضرائب. ثم أخذت الدولة تتخلى عن هذا النظام ابتداء من النصف الثانى من للقرن السابع عشر بنظام بديل هو نظام الالتزام الذى كان تطور اللنظام السابق. وكان

ظهور نظام الالتزام تعبيرا عن ضعف السلطة العثمانية حيث يقوم النظام الجديد على إعطاء حق جباية الضرائب لبعض الأفراد الأقوياء من المماليك ورجال الحامية ومشايخ البلد وفى فترة لاحقة إلى كبار التجار وكذلك العلماء. وبذلك شاركت هذه الفئات الدولة فى الحصول على الفائض [٥] وأصبحت هذه الفئات تلعب دور الوسيط فى تحصيل الضرائب بين الفلاحين والسلطات العثمانية. وفى البداية كان الالتزام يمنح كامتياز لسنة قابلة للتجديد ثم أصبح يمنح لعدة سنوات. ومع استمرار التدهور فى أوضاع السلطة العثمانية أصبح الالتزام يورث ويباع ويمكن التنازل عنه للغير.

وابتداء من سنة ١٨٣٠ انشئت الإدارة المالية (الرزنامة) دفاتر أطلق عليها اسم دفاتر إسقاط القرى، بعد أن أصبحت الدولة تعترف من الناحية الواقعية بما انتهى إليه نظام الالتزام على الرغم من أن الدولة من الناحية القانونية كانت لاتزال تملك رقبة الأرض [٦].

وقد ضاعف من قسوة الحياة على الفلاحين خلال تلك الفترة أن الملتزمين قد حلوا محل الحكومة فى الريف وانتقلت إليهم سلطاتهم الإدارية بعد أن تطور نظام الالتزام من نظام مالى إلى نظام مالى وإدارى، وبذلك انفتح الباب على مصرعيه لظلم الفلاحين واستنزافهم لدرجة قرر معها الجبرتى أن الفلاح أصبح مع الملتزم اذل من العبد المشترى [٧].

وقد زيدت الضرائب خلال العصر العثمانى عدة مرات على الأرض الزراعية ومع مرور الوقت اصبح النظام الضريبى فى مصر العثمانية بعيدا عن العدالة. فمن ناحية لم تشهد فترة الحكم العثمانى عملية مسح للأرض الزراعية أو إعادة تقييم الضرائب على الرغم من التغيير الذى طرأ على مساحة الأرض الزراعية أو على خصوبتها وعلى الرغم من تلك الجهود التى كان يبذلها بعض الملتزمين أو الإدارة المحلية لتحقيق قدر من العدل فى هذه الاتجاه. ففى البداية كان الخراج والمال الحر متقاربين، حيث كانت كل الأراضى المزروعة خاضعة للضرائب تقريبا وكان الجزء الأكبر من الضرائب المحصلة من الأرض الزراعية يذهب إلى الخزانة. ولم يكن هناك سوى قدر ضئيل يذهب للإنفاق على الإدارة المحلية. لكن المتحصل من الضرائب أصبح يقل تدريجيا. وكان العامل الرئيسى فى هذا النقص هو التدهور الشديد فى قيمة العملة فى مصر وكنتيجة لتدهور قيمة العملة، وما صاحب ذلك من تضخم فى الاسعار، ازدادت الضرائب على الأرض وأصبحت قيمة المال المضاف تبلغ ٥٠٠٠ بارة عن كل ٢٥,٠٠٠ بارة من المال القديم كما أصبح متوسط الضريبة على الفدان يصل إلى بارات فى نهاية القرن الثامن عشر بينما ارتفع دخل الدولة من الضرائب على الأرض الزراعية من ٣١٢، ٤٧٨، ٤٤ بارة عام ١٥٩٦ إلى ٣٨٩، ٢١٢، ٧٥ بارة عام ١٧٩٨ بزيادة قدرها ٦٠٪ وهى زيادة قد تبدو عادلة بالقياس إلى التدهور الذى حدث فى قيمة العملة. لكن الحقيقة أن المال الحر (مجموع الضرائب التى تحصل عن الأرض الزراعية) قد زاد من ٥٠ مليون باره تقريبا مع نهاية القرن السادس عشر الى ٥٢، ٨٠٠، ٤١١ بارة فى نهاية القرن الثامن عشر اى بزيادة تصل الى ٨٠٠٪ كان يذهب منها ٢١٪ فقط إلى الخزانة و١٢٪ إلى الإدارة المحلية أما الباقى وتبلغ نسبته ٦٧٪ فيذهب إلى الملتزمين وعملائهم فى الريف [٨] ومع نهاية القرن الثامن عشر

كان عدد الملتزمين يصل إلى ٦٠٠٠ ملتزم من بينهم ٣٠٠ ملتزم من المماليك يحوزون أكثر من ثلثى الأراضى الزراعية فى مصر. وإلى جانب الأسباب الاقتصادية المشار إليها، يمكن إضافه أسباب أخرى كانت وراء الأعباء والمطالب المالية المتزايدة التى عانى منها الفلاحون فى نهاية القرن الثامن عشر منها:

١ ـ تطور أطماع المماليك السياسية ابتداء، من على بك الكبير وتوسع المماليك فى تجنيد المرتزقة للاستعانة بهم فى تحقيق تطلعاتهم، وكان هؤلاء المرتزقة يحصلون على أجور عالية. كذلك توسع المماليك فى استخدام الأسلحة الحديثة وهى غالية الثمن بالقياس إلى الأسلحة التقليدية التى كان يستعملها المماليك من قبل. وكان اعتماد المماليك فى تسليحهم فى ذلك الوقت على الفرنسيين مكلفاً للغاية. ومثل ذلك أحد أسباب الضغوط الاقتصادية الرئيسية التى دفعت المماليك للأخذ بأساليب قصيرة الأجل لزيادة أموالهم عن طريق فرص الضرائب الباهظة على القرى والتجار وجماعات المدن. وهذه الأساليب مارسها على بك الكبير. كما حاول مراد بك استخدام أساليب قصيرة الأجل أيضا عن طريق استخدام القوة فى جمع أكبر جزء من محصول القمح وبيعه نقدا بسعر مرتفع [٩].

٢ ـ الترف الذى عاشه المماليك كطبقة عسكرية (شبه إقطاعية) وهو ترف تحدثت عنه المصادر سواء فى أسلحتهم الشخصية أو قصورهم أو حفلاتهم وقد أفاض الجبرتى فى وصف مظاهر البذخ التى صاحبت زواج عديلة هانم إبنة ابراهيم بك عام ١٢٠٦هـ (١٧٩٢) والعربة الفرنسية التى استقلتها إلى بيت أبيها [١٠].

٣ ـ تدهور تجارة البن ابتداء من عام ١٧٢٥ وكان البن اليمنى قد أصبح السلعة الرئيسية فى تجارة البحر الأحمر وأصبحت له الصدارة فى تجارة مصر الخارجية فى نهاية القرن السابع عشر، ثم ما لبث أن تعرض للمنافسة من قبل البن المنتج فى المستعمرات الفرنسية فى أمريكا الوسطى. وقد أضاف تدهور تجارة البن عاملا جديدا فى ضعف موارد البلاد المالية، فى الوقت الذى زادت فيه المطالب المالية للطبقات الحاكمة.

٤ ـ التدهور المستمر فى قيمة العملة العثمانية التى تحدد وزنها فى القرن السادس عشر بمقدار ١,٢٨ من الجرام وكانت نسبة الفضة بها ١٠٠ ٪ هذه العمله ما لبث أن إنخفض وزنها إلى ٦٨,٩٪ من الجرام كما انخفضت نسبة الفضة بها الى ٧٠٪ فى نهاية القرن السابع عشر. رفى عام ١٧٩٨أصبح وزنها ٢٢,٥٪ من الجرام كما انخفضت نسبة الفضة بها إلى ٣٠٪ . أما العملة الذهبية المعروفة بالسكوين فقد كان وزنها يبلغ ٣,٤٤٨ جرام وكانت نسبة الذهب بها تصل إلى ٩٩,٦٪ وما لبث أن انخفض وزنها الى ٢,٥٩٢ جم فى نهاية القرن الثامن عشر كما انخفضت نسبة الذهب بها إلى ٦٩,٦٪ أما الفندقى وهى عملة ذهبية كان وزنها يبلغ ٣,٥١٠ جم عام ١٧٠٣ وكانت نسبة الذهب بها تصل الى ٩٦,٨٪ أصبح وزنها فى نهاية القرن الثامن عشر ٣,٤٤٨ جم كما انخفضت نسبة الذهب إلى ٧٥ ٪ [١١] .

٥ ـ اما العامل الأخير فى هذا السياق، فهو اتساع مساحة الأراضى الزراعية المعفاة من الضرائب من الأوقاف والوسيّة وهى الأرض التى كانت فى حيازة الملتزمين فضلا عن مسموح العلماء ومسموح البدو.

وكان ذلك يعنى تزايد الضرائب على أراضى الفلاحة وهى الأراضى التى كان يزرعها الفلاحون [١٢].

إن تدهور تجارة العبور والتضخم فى الأسعار واتساع مساحة الأراضى المعفاة من الضرائب، قد أرهق القطاعات المنتجة فى الريف والمدينة. وكان هذا الإرهاق اكثر وضوحا فى القطاع الريفى الذى كان يعانى من عملية نهب وابتزاز مستمرة تحدث عنها الجبرتى فى اكثر من موضع [١٣].

ويفسر جيرار أحد علماء الحملة الفرنسية أسباب تدهور الأوضاع فى الريف خلال تلك الفترة لوسائل المماليك فى الحصول على الفائض والتى كانت تعتمد على القوة وبالتالى جعلتهم لايهتمون بتحسين الأرض أو النهوض بالزراعة.

غير أن جيرار يؤكد أنه فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر تحسنت أوضاع المنطقة الواقعة بين أسيوط وقنا حيث حدثت عناية كبيرة لصيانة الترع والجسور ويرجع ذلك إلى ضعف قبضة المماليك خلال تلك الفترة على هذه الأقاليم وإلى الإصلاحات التى نفذها شيخ العرب همام الذى حكم الصعيد خلال الفترة ما بين عامى ١٧٦٥ ـ ١٧٦٩. غير انه يعود فيقرر أن المنطقه مالبثت أن أصبحت مسرحا للصراعات والقلاقل بين المماليك الفارين من سلطة القاهرة بعد القضاء على حركة همام . ونتيجة لذلك عادت هذه المنطقة لتصبح فى حالة من الضنك[١٤] وقد افاضت المصادر فى تصوير مدى البؤس الذى وصل إليه الفلاحون خلال تلك الفترة فالرحالة الفرنسى فولنى الذى زار مصر خلال عامى ١٧٨٣ ـ ١٧٨٤ وكتب عنها يقول فى مثل هذا القطر (يقصد مصر) كل شىء يذهب إلى الحكومة، وحيث لا يحصل الزراع على نتائج عملهم. ويعمل الفلاحون تحت ظروف من القهر والإجبار، فإن الناتج الزراعى يكون ضعيفا.

تلك هى حالة مصر فى نهاية القرن الثامن عشر فالجزء الأكبر من الأرض الزراعية فى أيدى المماليك والفلاحون مجرد آلات مأجورة لا يترك لهم ما يكفى استمرار حياتهم. فالأرز والقمح يذهب إلى موائد سادتهم ولا يترك لهم إلا محصول الذرة، وهو طعامهم طول العام، ويعيش الفلاحون تحت ظروف من القلق والخوف المستمر من النهب من قبل البدو والابتزاز من قبل المماليك [١٥].

وكان من الطبيعى أن يقاوم الفلاحون تلك الأوضاع الجائرة بشتى الوسائل واتخذت مقاومتهم مظهرين:

ـ الهرب من الأرض وهى ظاهرة قديمة فى التاريخ المصرى لكنها أصبحت ملحوظة فى العصر العثمانى. فقانون نامة مصر الذى صدر فى عهد السلطان سليمان القانونى (١٥٢٠ ـ ١٥٦٦) أشار إلى ظاهرة هرب الفلاحين من الأرض ووضع الضوابط الخاصة بمواجهتها ويستفاد مما جاء بهذا القانون أن بعض القرى قد هجرها الفلاحون بشكل كامل وأن جدب تلك القرى يرجع إلى ظلم عمال الحكومة أو تعدى الكشاف (الحكام المحليين) أو ظلم شيوخ العرب أو هجمات البدو[١٦].

وخلال زيارته لسوريا لاحظ الرحالة فولنى أن الفلاحين المصريين المهاجرين إلى سورية ينتشرون حتى حلب وديار بكر شمالا بسبب الأعباء المالية والمظالم

الواقعة عليهم حتى أقفرت مناطق واسعة من أهلها مثل إقليم الفيوم الذى اشتهرت أرضه بخصوبتها ووفرة خيراتها[١٧] وتشير سجلات الضرائب وحيازة الأرض (الترابيع) التى عملت زمن الحملة الفرنسية (١٢١٥هـ ١٨٠٠)إلى أن بعض القرى فى صعيد مصر قد خربت وجلا عنها أهلها مثل قرية ناقوستبمصر الوسطى التى تقول عنها هذه الدفاتر أنها كانت عام ١٢١٣هـ (١٣٩٨) عند وصول الفرنسيين خرابا ولم تحصل منها أية أموال[١٨].

- أما المظهر الآخر لمقاومة الفلاحين فهو الأنتفاض ضد السلطة بشكل مباشر أو من خلال المشاركة فى حركات مناهضة لهذه السلطة، مثل حركة **شيخ العرب همام** التى لاقت تأييدًا وتجاوبًا واسعا من الفلاحين فى صعيد مصر. وإذا كانت حركة **همام** قد إنهارت بسبب اصطدامها بطموحات **على بك الكبير** الذى كان يطمح فى قيام دولة مركزية إلا أن اصداء هذه الحركة التى كانت تهدف إلى ضرب سلطة المماليك فى مصر ظلت فى وجدان السكان فى صعيد مصر. **فرفاعة رافع الطهطاوى** بعد اكثر من ستين عاما يحاول أن يقرب فكرة الجمهورية للمصريين عندما يقارنها بنظام الحكم الذى اقامه **شيخ العرب همام** حيث يطلق عليه تعبير جمهورية التزامية وذلك فى كتابه المعروف تخليص الإبريز[١٩].

وإلى عهد قريب كانت القرى فى جنوب أسيوط لاتزال تحتفظ بأغنية كانت ترددها الأمهات لأطفالهن قبل النوم ويقول مطلعها ياولد حسن طفلك ضرب.. والمدينة تزعزعت والغزوة هجمت عالبلد وربما كانت تلك الاغنية تشير إلى انهيار حركة همام، وقد أعقب انهيار حركة همام (١٧٦٩) حالة من الفوضى وعدم الاستقرار فى الصعيد استمرت حتى مجئ الحملة الفرنسية (١٧٩٨).

ففى رحلته إلى صعيد مصر عام ١٧٧٨ وصف الرحالة الفرنسى **سونينى** حالة الاضطراب وعدم الاستقرار التى شاهدها فى المنطقة الواقعة بين جرجا واسيوط بقوله إن المنطقة كانت بعيدة كل البعد عن الاستقرار. فالفلاحون كانوا فى تلك المناطق فى حالة ثورة بعدأن رفضوا دفع الضرائب المطلوبة. كما انضم إليهم بعض العرب المستقرين واستطاعوا أن يلحقوا هزيمة كبيرة بقوات الكشاف المحليين الذين حاولوا توحيد قوتهم لمواجهة العناصر الثائرة. ونتيجة لذلك تردت المنطقة فى حالة من الفوضى والاضطراب فالحقول قد شاع فيها الدمار بعد أن هجرها الفلاحون ولجأوا إلى عمل السلاح وأصبحت الطرق الرئيسية تعج بالعصابات وقطاع الطرق. ويقول **سونينى** إن الفترة التى قضاها فى طهطا لم يكن يستطيع مغادرة المدينة بسبب حالة الهياج فى مناطق الريف المجاورة، وإنه اضطر إلى ركوب أحد سفن نقل غلال الميرى إلى العاصمة بسبب تلك الاضطرابات[٢١] نصل من هذا إلى أن القرية المصرية كانت عند وصول الفرنسيين مشتبكة فى صراع عنيف مع سلطات المماليك وأتباعهم فى الأقاليم. ومع عناصر البدو غير المستقرين ومع قطاع الطرق المحترفين، وبعض هذه الأخطاء ترجع إلى أوائل العصر العثمانى حيث أشار إليها قانون نامة مصر الذى أشرنا إليه[٢٢]. وأكدها مرة أخرى الرحالة **سونينى** عند حديثه عن القرى فى المنطقة المجاورة لدمنهور التى رآها فى حالة قلق مستمر بسبب الخوف من هجمات الكشاف والبدو[٢٣] فقد كان الوجه البحرى بدوره يعانى

من قلق مماثل بلغ ذروته خلال انتفاضات بدو الحبايب والهنادى ضد السلطة المملوكية العثمانية، والتى عاصرت انتفاضاتهم صعود قوة علي بك الكبير الذى تمكن من تدبير قوتهم بعد أن تمكنوا من فرض سيطرتهم على معظم بلاد الشرقية والقليوبية والت إليهم حراسة الملاحة فى النيل[٢٤].

والملاحظ أن اشتباكات الفلاحين مع السلطات المحلية وعملائة فى الريف لم تكن تتوقف خلال تلك الفترة، فالجبرتى يذكر فى أحداث عام ١١٩٢هـ (١٧٧٨) خلال حكم محمد بك ابو الدهب كيف عين إبراهيم جوربجى سنجقا ومنحه التزامات جديدة منها قريتى سنبيسى ومنية حلفا (قليوبية) وكان إبراهيم جوربجى ظالما وقاسيا فى تعامله مع الفلاحين، وكان أحد إتباعه فى قرية منية حلفا من أبناء هذه القرية يعامل الفلاحين بقسوة بالغة ويقوم بتعذيبهم حتى يستخلص لسيده كل ما يستطيع من الأموال فلما هرب إبراهيم بك ومعه إسماعيل بك اجتمع الفلاحون على ذلك المقدم وقتلوه وحرقوه بالنار[٢٥] ومتابعة تحركات الجماهير فى الريف والمدينة خلال تلك الفترة توحى بأن الريف والمدينة كانا على وشك الالتحام فى ثورة عامة ضد الحكم المملوكى[٤]. فالجبرتى يذكر انه فى عام ١٧٩٥، ١٢٠٩هـ ظهر سكان إحدى قرى بلبيس (شرقية) فى شوارع القاهرة وطالبوا الشيخ الشرقاوى الذى كانت هذه القرية يقع جزء منها فى إطار التزاماته طالبوه بالتدخل لإلغاء الضرائب التى فرضها المماليك على هذه القرية، وكان هذا التحرك بداية لتحرك جماهيرى كبير قاده علماء الأزهر فى القاهرة بعد أن أوقفوا الدراسة بالأزهر، وانتهى الموقف برفع الضرائب الجديدة التى فرضتها المماليك ووقعوا حجة يتعهدون فيها برفع الظلم عن الشعب وعدم فرض ضرائب جديدة إلا بعد استشارة العلماء، وأن يرسلوا غلال الحرمين الشريفين ويصرفوا غلال الشون وأموال الرزق وأن يبطلوا رفع المظالم المحدثة (ضريبة) والكشوفيات والتفاريد والمكوس.. وأن يكفوا اتباعهم عن امتداد أيديهم إلى اموال الناس ويرسلوا صرة الحرمين والعوائد المقررة من قديم الزمان ويسيروا فى الناس سيرة حسنة[٢٦].

ويلاحظ أن جو الصراع هذا قد اثر على تخطيط القرية وعلى طراز العمارة فى الريف خلال تلك الفترة، حيث كانت مبانى القرى تشبه القلاع مستعدة لمواجهة اى هجمات مفاجئة كما تشهد بذلك المصادر المعاصرة[٢٧]. وهى حقيقة أشار إليها الرحالة الإنجليزى سايللى سان جون انذى زار مصر بعد ذلك فى أوائل عصر عباس حيث يقول إن القرية كانت تحصن نفسها فى الماضى ضد هجمات اعدائها بطريق بدائية، فكانت منازلها وظهرها للخارج فى شكل دائرى قبل قطيع الخيل الذى يتعرض بهجوم من الذئاب. أما منافذ القرية للخارج فكانت تحكمها بوابات تتكون من كتل ضخمة من الخشب [٢٨].

كما تعرض على مبارك لهذه الظاهرة أيضا عند حديثه عن قرية بنجا (سوهاج) حيث يقول إنه كان يحيط بها سور من الخارج به فتحات من أعلى تستخدم لإطلاق النار للدفاع عنها ضد اى هجوم مفاجئ [٢٩].

وعلى هذا فالقرية عند مجيء الفرنسيين كانت قد تمرست على الأخطار حيث كانت مشتبكة فى صراع مع سلطات المماليك وعناصر البدو غير المستغربين وعناصر

التهديد الأخرى من عصابات اللصوص المحترفين. فكان من المنطقى أن تتجه تلك المقاومة إلى الفرنسيين الذين احتلوا القاهرة ويحاولون تأسيس سلطة لهم فى الريف. خاصة وأن الغزو الفرنسى قد أعاد إلى الأذهان ذكريات الحروب الصليبية. يضاف إلى هذا أن الأعباء المالية قد تزايدت على الفلاحين فى ظروف الحكم الفرنسى، كما أن وسائل الفرنسيين فى جمع الضرائب لم تكن أقل قسوة من وسائل المماليك، وهو ما أكدته المصادر الفرنسية نفسها.

الأعباء المالية فى العهد الفرنسى

نتج عن انهيار السلطة العثمانية المملوكية على يد الحملة الفرنسية، وهرب كبار الموظفين العثمانيين، اضطراب فى أوضاع الإدارة المالية وكان على سلطات الاحتلال الفرنسى أن تعيد بناء هياكل الإدارة المالية بما يكفل سيطرة الفرنسيين على مصادر الدخل فى البلاد لإعاشة الجيش الفرنسى، خصوصا بعد تدمير الأسطول الفرنسى فى معركة أبى قير البحرية (أغسطس ١٧٩٨) وفرض الإنجليز حصارًا اقتصاديا على الشواطئ المصرية.

وكانت عملية إعادة بناء هياكل الإدارة المالية تتطلب الحصول على أكبر قدر من المعلومات المتعلقة بحيازة الأرض وأوضاع الضرائب وحجمها وقد حصل الفرنسيون على هذه المعلومات وغيرها من مصدرين:

الأول: هو حسين أفندى أحد موظفى الرزنامة فى الفترة السابقة على الحملة الفرنسية، والمعلومات التى قدمها كانت فى شكل إجابات على أسئلة ستيف مدير الإدارة المالية فى العهد الفرنسى، وجاءت فى ستة عشر بابا تضمنتها الوثيقة المعروفة بوثيقة حسين أفندى الرزنامجي والتى نشرها وعلق عليها شفيق غربال(٣٠).

المصدر الآخر هو العناصر التى كانت تباشر أعمال الشئون المالية من الأقباط عند وصول الفرنسيين وهؤلاء كانوا فى البدايه حريصين على كتمان ما لديهم من معلومات تتصل بأسرار عملهم حتى يطمئنوا إلى استقرار الأوضاع وبقاء الفرنسيين فى مصر، ودافعهم إلى ذلك هو بقاء الشئون المالية فى أيديهم، وقد روى ستيف كيف أنه تحايل على جمع عدد منهم فى منزله وأبقاهم فيما يشبه الأسر ثلاثة شهور اضطروا خلالها إلى أن يقدموا له معلومات دقيقة عن أوضاع الحيازة والضرائب المقررة على القرى ومساحتها (٣١) ومن الواضح أن الفرنسيين لم يتمكنوا من الحصول على هذه المعلومات إلا خلال عام ١٨٠٠ يتضح ذلك أولا من الرسالة التى أرسلها الوكيل الفرنسى ببنى سويف إلى الجنرال داماس Damas فى ٢٨ نوفمبر ١٨٠٠، والتى ورد بها ملخص عن الضرائب التى كانت تحصل على الأرض الزراعية وأنواعها وأوضاع حيازة الأرض وحقوق الملتزمين وغيرها (٣٢).

إن الدفاتر التى أنشأها الفرنسيون بهذا الخصوص تحمل تاريخ عام ١٢١٥هـ (١٨٠٠) ذلك أن سلطات الاحتلال الفرنسى قد سجلت المعلومات التى حصلت عليها فيما يتعلق بالضرائب وحيازة الأرض فى دفاتر جديدة تضمنت معلومات وافية عن مساحة أراضى القرى والضرائب المقررة عليها وأنواع الحيازة ، وكذلك الأرضى التى اعفيت من الضرائب فى كل قرية، وقد وصل إلينا منها ثلاث دفاتر: اثنان عن الوجه البحرى

والثالث عن مصر الوسطى والأشمونين. ويبدو أن الصعيد الأعلى الذى كان موضع صراع عنيف ومقاومة ضد الفرنسيين لم تعمل عنه دفاتر خلال حكم الفرنسيين.

وهناك ما يؤكد أن المعلومات التى وردت بهذه الدفاتر أخذت من الدفاتر السابقة عليها والتى كانت لاتزال فى حيازة المعلمين الأقباط، كما يتضح ذلك من مقدمة الدفتر الخاص بولاية الشرقية ويتضح من هذه الدفاتر أن ضرائب عام ١٢١٣ هـ (١٧٩٨) قد اتخذت أساسا لتقدير الضرائب على الأراضى الزراعية فى العهد الفرنسى ففى تعليق على الضرائب المقررة على قرية صنو بمصر الوسطى جاء به «حكم واقع سنة ١٢١٣ هـ وهو تعليق تكرر فى أكثر من موضع (٣٣) وهذه الدفاتر تؤكد أن الضرائب المقررة على القرى والأراضى الزراعية لم تشهد تغييراً بذكر زمن الاحتلال الفرنسى، سواء فى ذلك الضرائب الأصلية أو الضرائب الإضافية وتؤكد وثائق الحملة الفرنسية أن سلطات الحملة قد طبقت كشوف الضرائب التى حصلت عليها من مصادر المعلمين الأقباط دون التأكد من صحة ما ورد بها من معلومات، فبعض القرى التى فرضت عليها ضرائب عالية لم تصلها مياه النيل منذ أكثر من سبع سنوات. كذلك أشارت هذه الوثائق إلى أن المعلمين الأقباط الذين اعتمدت سلطات الحملة على بياناتهم كانوا قبل وصول الحملة الفرنسية يبالغون فى الضرائب على فقراء الفلاحين إرضاء لسادتهم الملتزمين من المماليك (٣٤).

وكان الفرنسيون يحصلون الضرائب نقدا إذا كان الفيضان ضعيفا ولم تغمر المياه كل الأرض وتصبح مساحات كبيرة من الأرض شراقى لأنهم يعلمون أن الفلاحين الذين فى حيازتهم هذه الأراضى ليس لديهم ما يدفعونه من المحاصيل. كما حدث فى عام ١٨٠٠ حيث ارغم الفلاحون فى القرى التى شرقت أراضيها على دفع ضرائبها، الأمر الذى كان يؤدى إلى هرب الفلاحين فى أغلب الأحيان وتصبح قرى كثيرة مهجورة. وكانت أوامر ستيف مدير الإدارة المالية إلى الوكلاء الأقباط، تقضى لبتحصيل الضرائب كاملة حتى على القرى المهجورة(٣٥). كان يحدث ذلك فى الوقت الذى كانت فيه مناطق إنتاج الأرز فى شمال الدلتا. تعانى من أزمات اقتصادية ناتجة عن الحصار الاقتصادى الذى فرضه الأسطول البريطانى على سواحل مصر الشمالية عقب معركة ابى قير البحرية، حيث تسبب هذا الحصار فى توقف عمليات تصدير الأرز كما انخفضت أثمانه وبالتالى عجز الفلاحون فى هذه المناطق عن سداد الأموال المقررة عليهم للإدارة الفرنسية. كما عجز التجار المحليون عن تقديم القروض اللازمة للفلاحين لزراعة الأرز. وكان الفلاحون فى هذه المناطق يحصلون على قروض مقدما من التجار تعينهم على زراعة الأرز على أن يسلموا جزءا من محصولهم سدادا لهذه المبالغ التى حصلوا عليها. مما جعل الفلاحين فى هذه المناطق يضججون بالشكوى. ولدينا شكوى من هذا النوع بالغة الأهمية تقدم بها مشايخ وفلاحو قرية الضهرة (مركز فارسكور دقهلية) إلى الجنرال **مينو** بتاريخ ١٥ يوليو سنة ١٨٠٠ واضح منها انهم أرغموا على دفع ضريبة تبلغ عشرة آلاف بوطاقه عن عام سابق باعوا بسببها كل ما يملكون وأن نصف قريتهم قد أصبحت جرداء بسبب زحف الرمال عليها. وجاء فى شكواهم أن تجار دمياط الذين كانوا عادة يقدمون لهم السلف، باتوا هم أيضا

مفلسين بسبب كساد التجارة الناتج عن حضور الأسطول الإنجليزى للشواطئ المصرية. وهذه العوامل أدت إلى ترك الفلاحين لقريتهم بحثا عن عمل فى مكان آخر. وتقول الشكوى إن الموظف الفرنسى المسئول عن المنطقة قد أظهر تعاطفه معهم وخفض لهم ٤٠٠ بوطاقة من المبلغ المطلوب، لكن الوكيل القبطى طلب منهم دفع المبلغ المقرر كله وهم يرون أن الموت أهون عليهم من دفع المبلغ المطلوب وقد قامت السلطات الفرنسية بفحص هذه الشكوى وثبت صحة ما جاء بها»[٣٦].

وتوضح هذه الشكوى أن سطوة المحصلين والصيارف الأقباط قد ازدادت فى ظل الإدارة الفرنسية وهى حقيقة أكدتها أيضا كتابات **الجبرتى**[٣٧].

وفى شكوى أخرى تقدم بها فلاحو قرية فرسكور فى نفس التاريخ (١٥ يوليو سنة ١٨٠٠) تأكد أن وصول الفرنسيين إلى مصر تسبب فى توقف التجارة الخارجية خاصة تجارة الأرز مع بلاد الشام مما أدى إلى انخفاض سعر الأرز بشكل ملموس مما أضر بالفلاحين وتحفل وثائق الحملة الفرنسية بالعديد من هذه الالتماسات التى تعكس معاناة القرية المصرية فى ظل الحكم الفرنسى. وتعدد أسباب المعاناة وهى الضرائب والجفاف وزحف الرمال وغارات البدو [٣٨].

ومن الواضح أن الريف المصرى كان خلال الفترة التى أعقبت وصول الفرنسيين إلى مصر مسرحا للفوضى والاضطراب صورها **الجبرتى** بقوله «إن أكثر الفارين رجع إلى مصر (يقصد أن أكثر الفارين من القاهرة رجعوا إليها) لضيق القرى وعدم وجود ما يتعيشون به وانزعاج الريف بقطاع الطرق والعرب والمناسر بالليل والنهار والقتل فيما بينهم وتعدى القوى على الضعيف واستمرت الطرق محفرة والأسواق مقفرة والحوانيت مقفلة والعقول مخبولة والخانات والوكائل مغلوقه والنفوس مطبوقة والغرامات نازلة والأرزاق عاطلة والمطالب عظيمة والمصائب عميمة»... ويستطرد **الجبرتى** فى وصف هذه الأوضاع بقوله «... ومنها وقوف العرب وقطاع الطريق بجميع الجهات القبلية والبحرية والشرقية والغربية والمنوفية والقليوبية والدقهلية وسائر النواحى فمنعوا السبيل ولو بالخفارة وقطعوا طريق السفارة ونهبوا المارين من أبناء السبيل والتجار وتسلطوا على القرى والفلاحين وأهالى البلاد والحرف، والخطف للمتاع وللمواشى من البقر والغنم والجمال والحمير وإفساد المزارع ورعيها . حتى كان أهل البلاد لايمكنهم الخروج ببهائم إلى خارج القرية للرعى أو للسعى لترصد العرب لذلك ووثب أهل القرى على بعضهم ...»[٣٩].

وفى المناطق التى استقرت فيها سلطة الفرنسيين لم تتغير أساليبهم فى جباية الضرائب عن سابقيهم من المماليك، بل إن سطوة جامعى الضرائب من الأقباط قد زادت على الفلاحين بعد أن أصبح هؤلاء الأقباط فى خدمة الفرنسيين، فيتذكر **ديبوا** (أحد علماء الحملة أنه أقام فى بلدة منوف فى منزل يقيم به مباشر قبطى» كان يأمر بجلد أولئك الفلاحين الذين لم يدفعوا الضريبة المقررة عليهم فى فناء منزله [٤٠].

وقدوصف أحد الجنود الفرنسيين عملية تحصيل الضرائب فى إحدى القرى وما يصاحبها من عنف وقوة بقوله: بمجرد دخول الجنود القرية انتشر الرعب والخوف بين الفلاحين، وأحضر الفرنسيون شيخ القرية

وأعطوه مهلة أربع ساعات لجمع الضرائب من الفلاحين ، وعلى الرغم من ان الشيخ أخبرهم بأن العرب قد أتوا الى القرية ونهبوا كل ما فيها. الا أن الفرنسيين لم يعبؤا بذلك وبعد انتهاء المهلة المحددة عادت القوة العسكرية إلى مقرها وهى تجر وراءها مجموعة من الفلاحين مربوطين بعضهم ببعض ومعهم شيخ القرية الذى أرغموه على أن يضغط على الفلاحين لكى يدفعوا ما عليهم خلال ساعة واحدة وإلا سيعاقب ويضرب، وأمام هذا الضغط والتهديد أحضر الفلاحون ماشيتهم التى اشتراها شيخ القرية بثمن يقل كثيرا عن سعرها، وبذلك تم تسديد الضريبة (٤١).

إنها نفس الأساليب والوسائل التى أشار الجبرتى إليها عند حديثه عن وسائل الفرنسيين فى جباية الضرائب، فهو يقول ضمن حوادث عام ١٢٤٣ أن المباشرين الاقباط تصاحبهم قوة من الجنود الفرنسيين، فينزلون القرى ويطلبون المال والكلف الشاقة بالعسف ويؤجلونهم بالساعات، فإن مضت الساعات ولم يوافوهم بالمطلوب، حل بهم ما حل من الحرق والنهب والسلب والسبى خصوصا إذا فر مشايخ البلدة من خوفهم وعدم قدرتهم وإلا قبضوا عليهم وضربوهم بالمقارع والكسارات على مناصلهم وركبهم وسحبوهم معهم بالحبال وأذاقوهم النكال»(٤٢).

ويقول الجبرتى ايضا فى أحداث عام ١٢١٥هـ (جمادى الثانية)

وفيه قرروا على مشايخ البلاد بقرارات يقومون بدفعها فى كل سنة أعلى وأوسط وأدنى .. فلما شاع ذلك ضجت مشايخ البلاد لأن فيهم من لايملك عشاءه، فاتفقوا أن وزعوا ذلك على الأطيان وزادت فى الخراج واستملوا البلاد والكفور من القبطة، فأحلوهم عليهم ، حتى الكفور التى خربت من مدة سنين بل سموا اسماء من غير مسميات (٤٣).

وكانت القرى التى ترفض أداء الضرائب تعاقب حيث تتوجه إليها قوة فرنسية ويلقى القبض على كل أفرادها ويساقون مكبلين حتى يتم دفع ما عليهم من ضرائب

وتوضح وثائق الحملة الفرنسية أن بعض القرى قد عوقبت عقابا رادعا بسبب عدم قدرتها على دفع الضرائب (٤٤)

وعلى هذا كان من المنطقى أن تلقى القوات الفرنسية مقاومة عنيفة فى الريف ومن قبل الفلاحين الذين كانوا قد تمرسوا على مواجهة الخطر منذ فتر طويلة فالرحالة الإلمانى الذى زار مصر فى القرن السابع عشر (١٦٧٢) يذكر أنه شاهد مطاردة لبعض الفلاحين فى إحدى قرى الدلتا من قبل كاشف المنطقة الذى حضر للمطالبة ببعض الإتاوات لكن الفلاحين امتنعوا عن الدفع واشهروا السلاح فى وجهه فاستعان الكاشف بقوة من الفرسان كانت قريبة من الموقع مما جعل الفلاحين يهربون لكن قوة الفرسان استمرت فى مطاردتهم فألقى الفلاحون بأنفسهم فى النهر حيث غرق ستة منهم (٤٥)

وفى البداية اتبع أهالى القرى مع الفرنسيين ما يمكن أن نسميه بسياسة الأرض المحروقة خلال زحف قوات الجيش الفرنسى نحو القاهرة، حيث كان سكان القرى يخلون قراهم حاملين معهم كل ما يمكن أن تستفيد منه القوات الفرنسية (٤٦).

وهى سياسة أرهقت الفرنسيين كثيرا. وتشير المصادر الى أن الجيش الفرنسى قد واجه صعوبات

كبيرة خلال اجتيازه المنطقة من الإسكندرية للقاهرة، حيث وجد فى طريقه بلادا مقفرة اخلاها أهلها قبل قدوم الفرنسيين، وهاجروا منها بعيالهم ومواشيهم وتقول مصادر الحملة الفرنسية ان الجنود الفرنسيين عانوا من قلة الزاد خلال هذه المرحلة فالقرى التى كانت على طريق الجيش أصبحت خالية لأن الأهالى قد هاجروا منها إلى عمق الدلتا. وفى هجرتهم ساقوا مواشيهم معهم

غير أن هذه السياسة سرعان ما تحولت إلى صدام عنيف بين الريف وقوات الحملة الفرنسية عندما بدأ الفرنسيون يحاولون تأسيس سلطة لهم في الريف وتسببت سياسة النهب التى اتبعها الفرنسيون والمصحوبة بهتك الأعراض والاعتداء على حرمات النساء فى عنف الصراع.

وكانت البحيرة أول إقليم تجتازه القوات الفرنسية، حيث تعرضت القرى التى مر بها الجيش الغازى للاعتداء ونهب المنازل: وكان الجنود الفرنسيون ينهبون كل ما تصل إليه أيديهم ومن القرى التى تعرضت للنهب خلال تلك الفترة: النجيلة وشابور والطرانة ووردان والقطا. ولما رأى مدير مهمات الجيش أن قرى الشاطئ الغربى قد أقفرت من الأقوات أمر قوة من الفرسان (١٤٠٠) جندي بعبور النيل لمصادرة الأقوات في البلاد الواقعة بالبر الشرقي [٤٧] وقد أفاضت المصادر فى الحديث عن الصراع الذى خاضته القرية المصرية ضد القوات الفرنسية، فمن البداية كان الفلاحون والعرب يتعقبون فرق الجيش الفرنسى فى زحفها نحو القاهرة فيقتلون من يدركونه من المتخلفين عن قوة الجيش بسبب الإعياء أو التعب أو الذين يحملون الرسائل بين قواد الفرق، حتى اضطر بونابرت إلى أن يشدد الأوامر على الجنود والمدنيين التابعين للحملة بعدم الابتعاد عن فرقهم، وذلك فى أمر أصدره فى ١٦ يوليو سنة ١٧٩٨. وفى نفس الوقت فإن العبء الأكبر فى معركة شبراخيت قد وقع على كاهل الأهالى [٤٨].

وتعتبر معركة السالمية (مركز فوة) من المعارك العنيفة التى خاضتها القوات الفرنسية ضد الفلاحين وأهالى الريف ويذكر فيفان دينون أن سبب هذه المعركة هى الهجمات المتكررة التى كان يشنها أهالى القرى فى منطقة مطوبس وما حولها حيث كان الفلاحون يهاجمون سفن الدوريات الفرنسية فى النيل ويطلقون النار عليها سواء تلك التى تتقدم القوات الفرنسية أو تلك العائدة من المعسكرات. وقد تعددت هذه الهجمات مما اضطر القوات الفرنسية إلى تسيير قوارب مسلحة فى النيل وتوجية كتائب من القوات الفرنسية فى عمليات ضد هذه القرى. وكانت قرية (السالمية) واحدة من القرى التى وجه الفرنسيون جهدهم إليها بهدف إرهابهاوإرهاب المنطقة التى تقع فيها.

ففى ١٣ أغسطس تحركت قوة فرنسية قوامها ثلاث كتائب محمولة على عدة سفن ونزلت هذه القوات على بعد ما يقرب من ميل من قرية السالمية. وبينما أحاطت كتيبة بالقرية زحفت أخرى عن طريق شاطئ النهر بينما اتخذت كتيبة ثالثة موقعها على بعد ميلين خلف القرية فى محاولة لإحكام الحصار حولها. ويبدو أن الأهالى قد علموا بهذا الهجوم حيث وجدتهم القوات الفرنسية فى وضع الاستعداد لمواجهة الهجوم أمام القرية. ويقول دينون الذى حضر هذه المعركة: إن الأهالى هم الذين بدءوا الهجوم على القوات الفرنسية (وربما كان يبرر

عنف الانتقام الذى قام به مينو من هذه القرية وعندما أصبحت جماهير الفلاحين فى مرمى النار بدأت القوة الفرنسية فى إطلاق النار على الأهالى حيث سقط عدد من الذين يقودون الهجوم، بينما وجد الباقون أنفسهم محاصرين، ولكن نتيجة لبطء تحرك الكتيبة المكلفة بالتصدى لمنع انسحاب الأهالى تمكن شيخ القرية وأتباعه من الهرب. وعندما جاء الليل كانت السنة اللهب وطلقات الرصاص يمكن ملاحظتها على بعد أكثر من عشرة أميال. وقد عين الفرنسيون شيخا للقرية بدلا من الشيخ **سلامة العقدة** الذى كان يقود المقاومة ضد الفرنسيين وعندما أخمدت النيران كانت قد دمرت منزل شيخ القرية المشار إليه [٤٩] والذى يبدو أنه كان مستهدفا من قبل الفرنسيين. وقد أمر **مينو** بقتل كل من كان يحمل السلاح بالقرية ومصادرة مواشيها ثم أشعل فيها النار التى دمرت ثلاثة أرباع القرية كما قتل تسعه من سكانها ثم أصدر منشورا بمناسبة هذه المعركة موجها إلى أهالى القرى المجاورة يصف ما وقع من عقاب لأهالى السالمية وشيخها **سلامة العقدة** ويتهدد باقى القرى إذا وقع منها اعتداء على الجنود الفرنسيين[٥٠].

ومن المعارك الهامة التى خاضتها القرية ضد الفرنسيين معركة كاشباس عميرو كفرها ففى جولته فى شمال الدلتا (سبتمبر ١٧٩٨) اصطدمت القوة التى كان يقودها **مينو** وتقدر بمائتى رجل بمقاومة عنيفة من أهالى هذه القرية. وقد بدأ الاشتباك عندما أطلق الفلاحون النار على طلائع هذه القوة ومنهم **مينو** نفسه مما أدى إلى قتل أحد مرافقيه وتراجعت القوة نحو كفرشباس وخلال تراجعها واجهت القوة الفرنسية مقاومة عنيفة من أهالى كفرشباس التى كانت محصنة بأسوار عاليه بها أبراج كان الأهالى يطلقون منها النار ونظرًا وإخلاء التفوق النيران الفرنسية فقد أرغمت القوة الأهالى على التراجع وإخلاء بعض هذه الابراج لتتركز المقاومة الشرسة حول واحد منها استمات الأهالى فى الدفاع عنه، وفى هذا الصراع كاد الجنرال مينو أن يقتل بعد أن قتل جواده. ولجأ الفرنسيون إلى خططهم التى كانوا يلجأون إليها عندما يتأزم موقفهم العسكرى فى مواجهة القرى وهو إشعال النار فى القرية ليرغموا المدافعين عن البرج على إخلائه وكان الفلاحون فى القرى المجاورة قد دخلوا المعركة إلى جانب أهالى القرية فى الدفاع عنها مما اضطر القوة الفرنسية للتراجع بعد أن خسر الفرنسيون عددا من القتلى والجرحى. وخلال انسحاب الفرنسيين استولوا على حمولة ٢٠٠ حمارًا من الطيور إلى جانب ٣٠٠ رأس من الغنم وفى خطابه حول هذه المعركة إلى بونابرت، أشار مينو إلى أن التوغل فى هذه الجهات محفوف بالمخاطر، لأن معظم القرى فى تلك البلاد محصنة، وإخضاعها يستلزم قوة كبيرة مسلحة بالمدافع[٥١].

إن القوة تقدمت فى اتجاه قرية شباس عمير عبر طريق ضيق متعرج تسبقها مجموعة قيادة على رأسها مينو ومرمون وطبيب ومترجم ورسام و إن هذه المجموعة انفصلت عن القوة الرئيسية بحوالى فرسخ. ويقول دينون وبينما كنا نلاحظ موقع كفر شباس وهى على مسافة بسيطة من قرية شباس. رأينا الطبيب يعدو عائدا بأقصى سرعة نحونا ويصيح قائلا «انهم ينتظروننا بالسلاح ويصيحون علينا ارجع». وقد رغب الدليل فى مفاوضتهم

لكنهم اجابوا بإطلاق النار من أسلحتهم التى على الرغم من قربنا منهم لم تصبنا بجراح.

لكننا بذلنا محاولة أخرى للتفاوض. لكن القوة تلقت دفعة أخرى من الرصاص للتحذير مما جعلها تتراجع. وخلال تراجع هذه القوة اصطدمت بقوة أخرى من الرجال المسلحين تهدد خط تراجع الفرنسيين، وفى هذه اللحظة اصيب جولى بحالة من الرعب شلت حركته وسقط عن حصانه فى حالة عجز عن الحركة وبدون جدوى حاولنا رفعه حتى يركب خلف واحد منا أو أن يمسك بذيل أحد الجياد لكن نهايته كانت قد قربت ولم يعد قادرًا عن انتهاز أى فرصة للهرب، وظل فى مكانه يصيح من الرعب حتى اصبحت رأسه عرضة لرصاص العدو. وفى نفس الوقت تقدمت المجموعة التى اطلقت علينا النار ولم تعد أمامنا فرصة للنجاة من رصاص بنادقهم سوى العدو خلال رصاصهم الذى أصبح يتساقط فى كل جانب. ثم اصطدمنا بالمجموعة الثانية وكان دملو (احد علماء الحملة) يركب حصانا حرونا وقد قطع لجامه ويقول دينون ولحسن الحظ كان لدى الوقت لربطه، وبعد أن قمت بهذه المهمة، وبينما كنت اعتلى حصانى رأيته يسقط فى حفرة عميقة كان من الممكن أن يغوص فيها كلية لكنه نجا منها بسبب قامته العملاقة.

وفى تراجعه نحو بقية القوة يقول دينون إنه اخترق طريقا قطعه العدو وكان عليه أن يعبر أرضا مغطاة بالمياه، وتمكن من اللحاق بالقوة .ثم يقول «كانت الساعة الرابعة بعد الظهر عندما تراجعت القوة نحو كفر شباس وخلال تراجعنا نحو كفر شباس كان هناك أربعون شخصا يتحصنون فى خندق وراحوا يطلقون النار علينا ولكنهم لم يصيبوا أحدًا منا ولم يكن ردنا عليهم بأفضل منهم غير انهم تراجعوا رغم هذا حيث كانت تنتظرنا مجموعة أخرى اسفل جدران القرية ومن ثم ادركنا أن هذه القرية أقرب إلى قلعة صغيرة يحيطها سور من اربعة اضلاع أو أربعة سواتر فى كل زاوية منها برج يتصل بواحد منها قلعة وهذه القلعة الصغيرة يفصلها عن القرية قناة مملوة بالمياه وأرض مستوية.

ويقول دينون ولقد فشل هجومنا الأول فى اقتحام الموقع وسقط الضابط المكلف بالهجوم عن جواده فى الماء وتفرقت مجموعته لمطاردة السكان. وقد تسرع الجنرالان مينو ومارمون فى معالجة الاضطراب والارتباك الذى حدث ومحاولة لم سعث هذه المجموعة وقد اضطرتهم هذه الحركة للمرور تحت البرج مما جعلهم عرضة لنيران العدو الأمر الذى تسبب فى قتل عدد من الجنود وجرح عدد أخر. ورغم ذلك استطاعت القوة الفرنسية الالتفاف حول القلعة ومن ثم تمكنت من اقتحام أحد أبواب القرية الذى أخلاه المدافعون حيث دخل مينو ومعه ثلاثون جنديا . ويقول دينون إنه لم يعد راكبا من المجموعة سواه والجنرال مينو، وكانت المنازل منخفضة بحيث وجدنا أنفسنا عرضة للنيران من ثلاث جهات، وفى الحال حذرت الجنرال مينو من أنه أصبح عرضة لنيران أحد القناصة، وفى اللحظة التالية سقط جواده قتيلا برصاص العدو وقذف بصاحبه فى حفر وظننته قتل. وذهبت محاولتى سدى لمساعدته عندما حضر الجنرال مارمون مع عدد من المتطوعين لمساعدتنا وسحبه من الحفره بينما نشط إطلاق الرصاص من كل جانب. وكان السكان مسلحين تسليحا جيدا ويتحصنون (فى ملاجئ محمية) ويحسنون التصويب.

وقد اضطررنا إلى التقهقر بعد أن فقدنا عددًا من القتلى والجرحى. ثم عاودنا الهجوم بعد أن أعدنا تنظيم قواتنا فى مواجهة الحصن الموازى للبرج الذى سبق أن استولينا عليه. ومع بداية الهجوم الجديد فقد العدو عددًا من رجاله وبالتالى أرغمناه على ترك المكان وبدأنا فى إشعال النار فى المنازل من أجل أن تتمكن القوة الفرنسية من الاقتراب من القلعة. إلا أنه مع بداية الهجوم على أبوابها جرح ثمانية من الفرنسيين وأصبح موقعهم محفوفا بالمخاطر - حسب رواية دينون وكان الفرنسيون قد خصصوا ثلاثين من جنودهم لحراسة أمتعتهم ولم يبق معهم سوى بضعة رجال.

ومع اقتراب الليل تعالت الصيحات التى كانت تلقى استجابة من القرى المجاورة التى بدأ أهلها يتجمعون لنجدة أخوانهم ويتشاورون فى شق طريقهم بالقوة إليهم. ويقول دينون عندما أصبح القرويون فى مرمى النار فتحت القوة الفرنسية النار عليهم فجعلتهم يتراجعون ويقول دينون ثم حضر وفد من قرية شباس يتبعه شيخ القرية حيث أخبر قائد القوة الفرنسية عن طريق مترجم من مالطة أن العناصر التى تشتبك معهم من المجرمين الخطرين ولا أمل فى التفاوض معهم، وإنه ما لم تتمكن القوة الفرنسية من الاستيلاء على القلعة خلال الليل فلا أمل لهم فى الاستيلاء عليها فى الصباح حيث سوف يتضح للفلاحين ضعف القوة الفرنسية، كما سوف يقوم الفلاحون فى القرى المجاورة بقطع طريق تراجعهم ويصبح من المحتمل قتلهم جميعهم.

ويقول دينون إنه لم يكن من الممكن تجاهل هذه النصيحة خصوصًا أن لدينا عددًا من الجرحى يصعب حملهم عبر طرق ضيقة ومتعرجة بينما كان علينا أن نغطى انسحابنا. وبينما كان الفرنسيون فى الانسحاب من الوضع الحرج الذى وجدوا أنفسهم فيه راحوا يطلقون النار على الفلاحين متظاهرين بالحصول على مدد، مستفيدين من الظلام ومنتهزين فرصة انشغال الفلاحين بإنقاذ ممتلكاتهم من النيران، مما جعل الفلاحون يأخذون فى الانسحاب... ويقول: وعرفنا انسحابهم من بضعة جمال شردت عائدة إلى القرية، ومن صوت خوضهم فى الماء حيث كنا نطلق النار عليهم بطريقة عشوائية... ويقول وعند طلوع النهار شرعنا فى الانسحاب دون مقاومة تذكر بعد أن تمكنا من الإستيلاء على حمولة ٢٠٠ حمار من الطيور والحمام واقتياد ثمانمائة رأس من الغنم. ويصف دينون هذه الجولة بأنها كانت مغامرة خطرة(٥٤).

وقد شملت مقاومة الفلاحين للحملة الفرنسية تهديد الملاحة فى النيل والترع التى كانت تستعملها القوات الفرنسية فى تنقلاتها. كما حاول الأهالى منع مياه الشرب من الوصول إلى الاسكندرية، الأمر الذى جعل القوات الفرنسية تهاجم قرية بركة غطاس التى قام أهلها بمثل هذه المحاولة، وكانت الترعة التى تمد الإسكندرية بالمياه تمثل خط مواصلات حيوى للقوات الفرنسية بين القاهرة والإسكندرية؛ كذلك هاجمت القوات الفرنسية فى نوفمبر ١٧٩٨ قرى القطا والبخيلة وكفر غرين التى كانت تهدد السفن الفرنسية فيما بين القاهرة والرحمانية. كما الف بونابرت كتيبة أصبحت مهمتها حماية الملاحة الفرنسية فى النيل وفروعه. كما أمر بتسيير دوريات من السفن الحربية لحراسة الملاحة فى فرعى النيل(٥٥) وإذا كان بعض مشايخ القرى قد لعبوا دورًا مشبوهًا لحساب الفرنسيين كما لاحظنا فى معركة كفر شباس فإنه فى

بعض المناطق لعب مشايخ القرى دورًا بارزًا فى قيادة الفلاحين فى مقاومة الغزو الفرنسى. مثل المقاومة التى قادها **أبو شعير** شيخ قرية عشما التى هاجمتها القوات الفرنسية يوم ٢٠ أكتوبر (١٧٩٨) ليلا وتمكنت من القضاء عليه هو وأسرته ونهبوا داره ومواشيه[٥٦].

وفى محاولة إخضاع إقليم المنصورة اصطدمت القوات الفرنسية بمقاومة ثلاثة من أعيان القرى هم **حسن طوبار والأمير مصطفى وعلى العديس** حيث حدثت معركة كبيرة عند الجمالية عندما حاولت القوات الفرنسية القضاء على المقاومة فى هذه المناطق وفى هذه المعركة خسر الفرنسيون عددًا من القتلى والجرحى[٥٧].

وعقب إخماد ثورة القاهرة الأولى (أكتوبر ١٧٩٨) قامت وحدات من الجيش الفرنسى بالطواف بالقرى المجاورة للقاهرة التى شاركت فى الثورة للبحث عن مشايخ القرى والأعيان الذين شاركوا أو حرضوا على الثورة فى القاهرة. وقبضت على مجموعة منهم فأعدم البعض واعتقل البعض الآخر، وكان من بين الذين أعدموا **سليمان الشواربى** شيخ ناحية قليوب[٥٨]. الذى يقول **الجبرتى** إنهم وجدوا مكتوبا أرسله وقت الثورة إلى قرية سرياقوس ليشارك أهلها فى الثورة[٥٩].

المواجهة فى صعيد مصر:

من البداية كان **بونابرت** يرى أن بقاء الصعيد بعيدًا عن السلطة الفرنسية يهدد الوجود الفرنسى فى القاهرة نفسها. كما يحرم القاهرة من مواردها من الغلال التى كانت تحصل عليها قبل وصول الفرنسيين إليها، وعلى ذلك فقد كان تأسيس سلطة للفرنسيين فى صعيد مصر أمرًا حيويًا بالنسبة للفرنسيين[٦٠]. ولذا فقد حاول الفرنسيون الوصول إلى نوع من التفاهم مع المماليك الذين فروا إلى الصعيد بقيادة **مراد بك** فى أعقاب معركة إمبابة؛ غير أن مشروع المعاهدة قد فشل حيث رفض **مراد بك** أن تحدد إقامته مع قواته فى المنطقة الواقعة إلى ما وراء حدود إقليم جرجا كما رفض أن يحكم الإقليم الواقع إلى الجنوب تحت السيادة الفرنسية. وكان ذلك إيذانًا ببداية حملة **ديزيه** على الصعيد، وقد تكونت تلك الحملة من حوالى خمسة آلاف رجل من المشاة والفرسان والمدفعية والمهندسين مع السفن الحربية اللازمة[٦١] وقد بدأت الحملة تحركها جنوبًا من مصر القديمة فى أواخر اغسطس ١٧٩٨ وفى ٣١ اغسطس احتلت مدينة بنى سويف ثم استولت على النهنا بعد أن انسحبت قوات **مراد بك** منها ثم وصلت قوات الحملة فى اندفاعها جنوبًا إلى أسيوط فى محاولة للاستيلاء على أسطول **مراد** لكن **ديزيه** قد فشل فى ذلك لانسحاب أسطول **مراد** جنوبا إلى جرجا وبالتالى قرر **ديزيه** الرجوع شمالا للاستيلاء على الفيوم حيث دارت معركة من أشد معارك الحملة هولا حيث خاضها الأهالى من المشاة والفرسان إلى جانب قوات المماليك يحدوهم الأمل فى سحق قوات **ديزيه**، وبالفعل كادت هذه الجموع أن تسحق قوات **ديزيه** لولا تفوق المدفعية الفرنسية. وقد بلغت خسائر الأهالى حوالى ٥٠٠ رجل من بين قتيل وجريح بينما قدرت خسائر الفرنسيين بأربعمائة قتيل[٦٢].

وقد حددت معركة سب منت طبيعة الصراع فى الفترة التالية بين قوات الغزو الفرنسى وبين قوات المماليك، وكذلك أهالى القرى الذين أصبحوا الطرف الأصيل فى المعارك القادمة. فقد المماليك الأمل فى

الانتصار على القوات الفرنسية في معارك المواجهة، وبالتالي اعتمدوا على أساليب الهجمات الخاطفة وأساليب الكر والفر، وأصبحت معارك القرى تجهد الفرنسيين وتستنفد قوتهم. وقد وقع العبء الأكبر في هذه المعارك على الفلاحين وسكان القرى بينما تراجع دور المماليك ليصبح مقتصرا على التمريض والمناوشات الأولى في المعارك ثم الانسحاب في الوقت المناسب ليحافظوا على قواتهم، حدث ذلك في أكثر من معركة(٦٣).

وقد أجهدت معارك القرى هذه، القوات الفرنسية لدرجة تشبهها المصادر الفرنسية بحرب **انطونيو** مع البارثيين، وهي حرب أرهقت القوات الرومانية في ذلك الوقت (٦٤) ومرة أخرى اتبع الفلاحون مع الفرنسيين ما اسميناه بسياسة الأرض المحروقة، وهي سياسة تقوم على حرمان الفرنسيين من الموارد المتاحة في القرى، وتقرر المصادر الفرنسية أن القرى التي كان يحتازها الفرنسيون كانوا يجدونها خالية من اى موارد يمكن أن يستفيد منها الجيش الفرنسي(٦٥).

وفي المقابل كان الفلاحون عند عودتهم لقراهم لا يجدون بها سوى الطين الذي بنيت به حيطان منازلهم، فالأبواب وسقوف المنازل والمحاريث وأدوات المنازل كانت تستعمل لطهي طعام قوات الغزو كما يقرر **فيفان دينون**(٦٦).

لقد كانت عملية إخضاع القرى في الصعيد مقرونة أيضا بنهبها وهناك ادلة متعددة على ذلك فعقب استيلائه على الفيوم شرع **ديزيه** في تنظيم الإدارة في الأقاليم، وجمع الجنود اللازمة لقوات الحملة وتحصيل الضرائب ومصادرة الغلال. ولما كانت معظم القرى تمتنع عن تقديم ما يطلب منها فقد عزم **ديزيه** على تجريد قوة عسكرية على هذه القرى لإخضاعها وإرغام الفلاحين على تسليم ما يفرض عليهم. فتحركت في ٦ نوفمبر ١٧٩٩٨ كتيبة فرنسية لإخضاع القرى الثائرة، غير أن هذه القوة لقيت مقاومة عنيفة من قرية سرسنا. وعندما تمكن الفرنسيون من إخضاعها قاموا بنهبها وإضرام النار فيها(٦٧) إن عمليات نهب القرى والفظائع التي ارتكبها الفرنسيون زادت من إصرار الفلاحين على المقاومة، ولم يتركوا وسيلة إلا اتبعوها، ونسوا مظالم حكامهم من المماليك حيث وقف الفلاحون في صعيد مصر إلى جانب جيش **مراد**(٦٨).

ولم يكن أسلوب الفرنسيين في النهب مقتصرًا على القرى، بل امتد إلى الأسواق وهو ما كان يفعله المماليك من قبل، ففي أوائل أكتوبر نزلت فصيلة من القوات الفرنسية إلى سوق المنيا، وبعد أم حصلوا على مؤنتهم من السوق رفضوا دفع ثمن ما حصلوا عليه، فثار عليهم الفلاحون الذين كانوا في السوق يسوٌقون محصولاتهم وقتلوا منهم خمسة جنود كما جرحوا ثمانية(٦٩). بل إن نهب القرى كان يصحبه عملية إذلال للفلاحين حين كان الجند يحاولون الاعتداء على أعراض النساء، الأمر الذي كان يفجر في نفوس الأهالي براكين من الغضب ضد الفرنسيين.

ولا عجب فإن الصعيد كله قد اشتعل حريقا الأمر الذي لم يستطع معه الفرنسيون تأسيس سلطة لهم في الريف وهو ما تؤكده المصادر الفرنسية، نفسها فالجنرال **ديزيه** يقرر في رسالة إلى **بونابرت** في ١٧ مارس ١٧٩٩ إنه رغم المجهودد والتضحيات التي قدمتها القوات

الفرنسية فإنهم ليسوا سادة البلاد، لأننا إذا أخلينا بلدة لحظة من الجند عادت إلى حالتها القديمة(٧٠). لقد كان الصراع على امتداد الريف في صعيد مصر هائلا وضاريا للأسباب التى أشرنا إليها وضاعف من ضراوته أن كثيرا من القرى كان عليها أن تدافع عن نفسها في نفس الوقت ضد تجاوزات المماليك حين كانت تتعرض للنهب من الفرنسيين والمماليك في وقت واحد، حيث تشير المصادر إلى أن أهالي قرية جينو قد اشتبكوا مع قوات **مراد** فى معركة ضارية عندما حاول المماليك نهب القرية، وقتل هذه المعركة ثمانون شخصا من الفلاحين كما قتل من قوات مراد ثمانية من بينهم أمين خزانته وتمكن المماليك من نهب القرية بعدها(٧١).

ومن القرى التى واجهت قوات الغزو الفرنسى منفردة قرية الغنايم. فقد انسحب المماليك من أسيوط بعد أن أغرقوا سفينة مسلحة من أسطولهم، وتركوا ست سفن أعجلهم عنها سرعة زحف **ديزيه**. فلم يتمكنوا من أخذها أو حتى إغراقها. وعلى ذلك فقد استولى الفرنسيون عليها بما فيها من أقوات وذخائر، وبعد أن استقر الجيش الفرنسى بضعة أيام فى مدينة أسيوط شرع فى فجر يوم ٢٦ ديسمبر ١٧٩٨ فى الزحف جنوبا منقسمًا إلى فرقتين فرقة الجنرال **فريان** وهذه سارت مع خط التقاء الرمل بالطين. والأخرى كان معظمها من الفرسان، وهذه أوغلت فى السهل وكان معها **فيفان دينون** وبعد مسيرة ثلاث عشرة ساعة التفت الفرقتان على مشارف قرية الغنايم مع حلول الظلام، وفى محاولة احتلال القرية اشتبك الفرنسيون مع أهلها فى معركة قتل فيها بعض الجنود الفرنسيين، وحسب رواية الجنرال **بليار** فإن قوة أخرى أرسلت لإعادة النظام للقرية ومن ثم اشتبك معها الأهالى فى معركة أخرى قتل فيها أحد الأهالى وجرح اثنان من الجنود الفرنسيين وخلال المعركة نهب الجنود القرية نهبا تاما(٧٢) ويفهم من رواية **دينون** أن فرقة الجنرال **فريان** هى التى بدأت الهجوم على القرية مستفيدة من الظلام الذى خيم على المكان، ويزعم أن التعزيزات التى أرسلت للقرية كانت تحاول وقف عمليات النهب، والاعتداء على السكان وأنه بسبب فقدان التفاهم بين الطرفين حدثت المعركة الثانية، وأن هذه التعزيزات اضطرت للدفاع عن نفسها بعد أن هاجمها الأهالى، لأن هذه القوة كانت تعوزها الوسيلة فى شرح أهدافها للسكان(٧٣).

أما معركة نجع البارود فتعتبر واحدة من أكبر الهزائم التى لحقت بالفرنسيين فى تاريخ الحملة كله، حيث هاجم الأهالى سفن أسطول **ديزيه** التى كانت تعزز زحف القوات البرية وتتكون من ١٢ سفينة تتقدمها السفينة الحربية (إيتاليا) وفى هذه المعركة تمكن الأهالى من الاستيلاء على بعض سفن هذا الأسطول بما عليها من أسلحة وذخائر، وفى محاولة الاستيلاء على سفينة القيادة إيتاليا اشتبك الأهالى فى معركة مع القوات الفرنسية التى على ظهرها، مما جعل قائدها يشعل النار فيها فانفجر مستودع البارود بها فدمرها تمامًا، وأحدث انفجار السفينة خسارة كبيرة بين الأهالى وبين القوات الفرنسية حيث بلغ عدد قتلاهم من الجنود والبحارة حوالى خمسمائة قتيل، وهى أكبر خسارة أصيب بها الجيش الفرنسى خلال زحفه على الصعيد(٧٤). أما معركة أبنود فقد استمرت ثلاثة أيام متصلة (٨ ـ ١٠ مارس ١٧٩٩)، وفى هذه المعركة حاول الأهالى الاستفادة من الأسلحة التى حصلوا عليها من الأسطول

الفرنسى، والتى أخذت تقوى مركزهم فى المواجهة مع الفرنسيين. فعقب معركة نجع البارود واصل الأهالى انسحابهم تحت ضغط القوات الفرنسية، وهم يدافعون عن كل قرية فى تراجعهم، فلما وصلوا إلى أبنود تحصنوا بها وأدرك بليار قائد القوة الفرنسية المتوغلة جنوبًا، أن موقفه أصبح محفوفا بالمخاطر طالما ظلت الأسلحة الفرنسية فى أيدى المصريين، ومن ثم وضع خطته على أساس استرجاع هذه المدافع عند بدأ المعركة. وبالفعل نجح فى ذلك. وتحول القتال فى هذه المعركة إلى قتال متلاحم فى بيوت القرية وطرقاتها، ولم يتمكن الفرنسيون من التغلب على مقاومة الأهالى إلا بعد أن أضرموا النار فى القرية التى تحولت إلى شعلة من الجحيم. بالرغم من ذلك استمر الأهالى فى المقاومة بعد أن تحصنوا فى قصر كان فى السابق مقرا للكشاف المماليك، وفى مسجد مجاور له. واشتد القتال حول المنزل والمسجد واستمرت المعركة حتى جن الليل، وتكبد الفرنسيون خسائر جسيمة خلال القتال. وقد قام الفرنسيون بمحاصرة المنزل خلال الليل. وعندما استؤنف القتال فى اليوم التالى أعاد الفرنسيون ضرب القصر بالمدافع. وحاول الأهالى الذين تجمعوا من القرى المجاورة لمساعدة المماليك اختراق الحصار، لكن الفرنسيين ردوهم على أعقابهم، كما استطاع الفرنسيون الوصول إلى ساحة القصر وأضرموا فيها النار ليرغموا المتحصنين بداخله على التسليم، لكنهم استمروا فى القتال حتى أقبل الليل وكان قد قتل منهم عدد كبير، وتمكن بعضهم من الخروج من القصر تحت جنح الظلام، وعندما استؤنف القتال فى اليوم الثالث كان الباقون قد أصبحوا فى حالة إعياء وأثقلتهم الجراح، ورغم ذلك استمروا فى المقاومة حتى قتل معظمهم.

ويقول **دينون** تعليقا على هذه المعركة والمعارك التى سبقتها: إن العدو لم يكن يعبأ بنيران مدافع الميدان التى نملكها، وكان اندفاعهم الشجاع يعوض حاجتهم إلى السلاح.. ويقول أيضًا: وقد وجدنا مقاومة أشد فى القرى حيث كان العدو يتفوق علينا فى العدد ويملك بعض الأسلحة النارية ويتمتع بحماية حوائط القرى، ويقول: إن القوات الفرنسية استطاعت اقتحام القلعة مرتين وفى كل مرة كانت تُرغم على الجلاء عنها، وفى الساعات الأثنتى عشرة الأخيرة من الحصار، كان المحاصرون بلا ماء وجفت حلوقهم، وأصبح وضعهم رهيبًا، وبعد ساعة من طلوع النهار كان هناك ثلاثون من أفضل محاربيهم يشقون طريقهم خلال قواتنا المتقدمة، ومع طلوع النهار دخلت قواتنا القلعة خلال الثغرات التى أحدثتها المدفعية. ويستطرد **دينون** فيقول إن القوات الفرنسية قد وضعت السيف فى أولئك الذين ظلوا نصف أحياء بعد أن شوتهم النيران، وظلوا يقاومون رغم كل الظروف(٧٥).

وقد شهد شهر أبريل سلسلة من المعارك بين أهالى المنطقة الواقعة بين جرجا وأسيوط كان أبرزها معركة بنى عدى. وكانت بنى عدى قد أصبحت مركز الجمع العناصر المقاومة بعد أن أستطاع الفرنسيون التغلب على عناصر الثورة فى برديس (٦ أبريل) وجرجا (٧ أبريل) وجهينة (١٠ أبريل) وكان أهالى بنى عدى يهاجمون السفن الفرنسية فى النيل فى جماعات، وقد بدأت المعركة عندما اشتبكت القوات الفرنسية مع بعض الأهالى المتحصنين فى غابة قريبة من البلدة. ثم شرع الفرنسيون

فى مهاجمة بنى عدى وفى الهجوم الأول قتل بينون Puion قائد القوة الفرنسية، ثم ما لبث أن تحول القتال إلى قتال متلاحم فى شوارع البلدة ومنازلها واستمر القتال إلى الليل، وكعادتهم عندما يعجز الفرنسيون عن قهر مقاومة القرى، أشعلوا النار فى البلدة، وبهذه الوسيلة تغلب الفرنسيون على مقاومة بنى عدى واحتلوها. وقدرت المصادر الفرنسية الذين قتلوا فى هذه المعركة من جانب الأهالى بعدد يتراوح ما بين ٢٠٠٠ إلى ٣٠٠٠ قتيل معظمهم من ضحايا الحريق؛ وبدعوى التفتيش على عناصر المقاومة فى المنازل والبيوت نهب الفرنسيون الودائع والأموال المحفوظة لدى الأهالى، وكانت بنى عدى تتمتع بأهمية خاصة، فهى تقع على طريق الواحات وعلى نهاية طريق درب الأربعين الذى يربط مصر بغرب السودان، وتجارة وسط أفريقيا، وكان ذلك سببًا من أسباب غنى أهلها، حيث كانت تعمل مركز توزيع لتجارة تلك المنطقة. وكثيرا ما كان أهلها يقاومون ظلم المماليك وتعدياتهم. ويفهم مما كتبه **الجبرتى** أن أهالى بنى عدى كانوا موضع ثقة أهالى المناطق المجاورة وأعيانها الذين كانوا يضعون عند أهلها ودائعهم، وربما كان ذلك نوعا من الائتمان يمارسه أهالى البلدة قبل أن تعرف مصر نظام المصارف الحديثة؛ أو أن ذلك الوضع كان مؤقتا بسبب القلاقل والاضطرابات التى صاحبت الغزو الفرنسى للإقليم واعتقاد الأهالى المجاورين أنه يصعب على الفرنسيين إخضاع البلدة، كما يفهم من رواية الجبرتى. وحسب هذه الرواية فإن الفرنسيين بدأوا هجومهم باحتلال تل مجاور للقرية ومنه امطروا القرية بقنابل مدافعهم التى تسببت فى اشتعال النيران فى أجران القرية، ثم أعقب ذلك الهجوم على القرية حيث يقول **الجبرتى** ضمن أحداث عام ١٢١٣هـ.... وفيها حضر إلى مصر الأكثر من عسكر الفرنسيس والذين كانوا بالجهة القبلية وضربوا فى حال رجوعهم بنى عدى من بلاد الصعيد مشهورة وكانوا أهلها ممتنعين عليهم فى دفع المال والكلف ويرون فى نفسهم الكثرة والقوة والمتعة فخرجوا عليهم وقاتلوهم وأحرقوا جرونهم ثم كبسوا عليهم وأسرفوا فى قتلهم ونهبهم واخذوا اشياء كثيرة وأموالاً عظيمة وودائع جسيمة للغنى وغيرهم من مساتير اهل البلاد القبلية لظن منعتهم»[٧٦].

من هذا العرض يمكن ان نستخلص النتائج الآتية:

١ ـ أن القرية المصرية كانت قد تمرست على الأخطار قبل الغزو الفرنسى وبالتالى فإن أهلها كانوا على استعداد للصدام فى أى وقت، كما أن نمط العمران الذى فرضته الظروف على القرية كفل لها قدرا من الصمود فى وجه هجمات الفرنسيين، كما حدث فى معركة شباس عمير وكفرها وكذلك فى معركة أبنود.

٢ ـ أن سقوط السلطة العثمانية جعل الفلاحين وأهالى القرى أمام مسئوليتهم فى الدفاع عن أنفسهم ضد الغزو الفرنسى. خصوصا أن الفرنسيين قد مارسوا كل عمليات النهب والابتزاز التى كان يمارسها المماليك وبنفس أسلوبهم العنيف، وزاد الفرنسيون على ذلك محاولاتهم انتهاك الأعراض، وكل ما يؤدى إلى استفزاز الفلاحين.

٣ ـ أن الفلاحين وأهالى القرى نظروا إلى هذه الحرب على أنها حربٌ مقدسة، يتضح ذلك من انضمام عناصر من المغاربة والحجازيين للمقاومة تحت قيادة الجيلانى الذى زعم البعض أنه المهدى المنتظر، ونسجت

الأساطير حول بطولاته. وقد لعب هؤلاء دورًا فى معركة أبنود. وكذلك بطولة الطفل الذى أشرنا إليها والحوار الذى دار بينه وبين ديزيه خير دليل على ذلك.

٤ - أن هروب بعض عناصر المماليك إلى صعيد مصر وتزعمهم للمقاومة، قد شجع الفلاحين على الاصطدام بالفرنسيين وجعل الحرب اقرب إلى حرب العصابات الحديثة وهو أسلوب أرهق الفرنسيين وأقض مضاجعهم.

٥ - نتج عن ذلك أن الفرنسيين لم يستطيعوا تأسيس سلطة حقيقية لهم فى الريف على امتداد الفترة التى قضتها الحملة فى مصر.

٦ - أن القوة الفرنسية قد تآكلت من جراء الصدام المستمر فى ريف مصر ومدنها شمالا وجنوبا. فلما جاءت الحملة العثمانية الإنجليزية فى مارس ١٨٠١، لم يكسب الجيش الفرنسى فى مواجهتها معركة واحدة، واضطر الفرنسيون إلى الجلاء عن مصر.

الهوامش

(١) عبد الرحمن الرافعى، تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم فى مصر، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٥

(٢) Deno on, u; Travels in upper and lower Egypt, Tr avslated, rew - yrk 1978. UT pp 360.

(٣) Blid, p365

(٤) حول الغرائب الإضافية فى القرية خلال تلك الفترة انظر:

- دار الوثائق، دفتر ترابيع ولاية الشرقية ١٢١٥هـ رقم ١٦٠٨.

(٥) Shaw, S.Land Holding and Land Tax Rev eues in Oltuman Egypt, in htolt, political and Social Chang in Egypt London, 1968, pp 94 - 96.

(٦) بيتر جران، الجذور الإسلامية للراسمالية مصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠، ترجمة محروس سليمان دار الفكر، القاهرة ١٩٩٩٣، ص ٥٠.

(٧) عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، جـ ٤، ص ٢٠٧.

(٨) Shaw, opcit pp 97, 98.

(٩) محمد انيس، الدولة العثمانية والشرق العربى ١٥١٤١ - ١٩١٤٤)، مكتبة سعيد رافت القاهرة، ١٩٧٧ ص ١٥٩ - ايضًا بيتر حران، الجذور الإسلامية للراسمالية فى مصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠٠، ترجمة محروس سليمان، القاهرة دار الفكر ١٩٩٣، ص ٤٥، ٤٧.

(١٠) بيتر جران، المرجع السابق، ص ٤٧ - عجائب الآثار، جـ ٢ ص ٢٢٧.

Raymmond, Artia dns et. commecant au coue 18 siecle Dawas cus, 1973, TI pp 418 - 414.

(١١) Sbaw, opit p 97.

(١٢) على بركات، تطور الملكية الزراعية فى مصر وأثره على الحركة السياسية ١٨١٣ - ١٩١٤ القاهرة ١٩٧٧، دار الثقافة الجديدة، ص ١٦، ١٧.

(١٣) عجائب الآثار، جـ ٢ ص ٢٧٩، ٨٠، ٨٣، ٨٤.

(١٤) جيرار، وصف مصر، المجلد الرابع، جـ ١ من ترجمة زهير الشايب مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٧٨، ص ٣٧.

(١٥) Volney, Travels through syia and Egypt in the years 1683 - 1785 London 1979. VI PP 1988 - 1910. Trans.

(١٦) قانون نامة مصر، ترجمه وقدم له وعلق عليه أحمد فؤاد متولى (دكتور)، القاهرة ١٩٨٦، ص ٧٠، ٧٢.

(١٧) السيد رجب حراز، المدخل إلى تاريخ مصر الحديث، (من الفتح العثمانى الى الاحتلال البريطانى ١٠١٧ - ١٨٨٢)، النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٠، ص٧٠ - ٧٢

(١٨) دار الوثائق دفتر تاريخ ولاية الاشمونين سنة ١٢١٥هـ رقم ١٦٨٨

(١٩) لويس عوض، تاريخ الفكر المصرى الحديث من الحملة الفرنسية الى عصر إسماعيل، الخلفية التاريخية والفكر السياسى والاجتماعى، القاهرة ١٩٨٧، ص ٣٧ - ٤٣

(٢٠) اغنية شعبية من الغناء فى نهاية الأربعينيات.

(٢١) soninis, Trauels in upper and lower Egypt Hans 1972 troslated, p 674, 675

(٢٢) قانون نامه مصر، ص٣١، ٣٣، ٣٦

(٢٣) Sonini, Opiet P428.

(٢٤) حول حركة بدو الحبايب والهنادى انظر: حران، المرجع السابق، ص ٢٥ وأيضًا ليلى عبد اللطيف، المرجع السابق، ص ١٤٠، ١٥٠.

(٢٥) عجائب الآثار، جـ ٢، ص ٢٨. (٤) لويس عوض المرجع السابق، ص ٥١.

(٢٦) عجائب الآثار، جـ ٢، ص ٢٥٨ وقد أوردها تفصيلا الجبرتى فى حوادث ١٢٠٩هـ.

(٢٧) Reynier J.L. State of Egyst after the battle of Hiofiis Trans lated, London, 1803. p66.

(٢٨) Bayse st T.Uillage life in Egypt, rew-yrk 1973 V.I. p43.

(٢٩) الخطط التوفيقية جـ ٩ ص ٨٤.

(٣٠) محمد شفيق غربال، مصر عند مفترق الطرق، ترتيب الديار المصرية فى عهد الدولة العثمانية كما شرحه أحد أفندية الرزنامة فى عهد الحملة الفرنسية، مجلة كليه الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) المجلد الرابع الجزء الأول ١٩٣٦.

(٣١) المصدر السابق، ص ٢.

(٣٢) دار الوثائق، قائد الحملة الفرنسية، محفظة رقم ٣٢ ملف رقم ٩ وثيقة B657.

(٣٣) دار الوثائق، دفتر ترابيع ولاية شرقية المكتبة من ترابيع معلمين الأقباط ١٢١٥هـ رقم ١٦٠٥.

- دفتر ترابيع ولاية الغربية ١٢١٥هـ رقم ١٦٠٨.

- دفتر ترابيع ولاية الأشمونين ١٢١٥هـ. رقم ١٦٢٢.

(٣٤) دار الوثائق، مجموعة وثائق الحملة الفرنسية، محفظة رقم ٢٤ ملف رقم B 6470 مذكرة الجنرال داماس إلى الجنرال مينو فى ١٤ يوليو ١٨٠٠.

(٣٥) فاطمة الحمراوى، الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية فى مصر فى عهد الحملة الفرنسية، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٨، ص ٢٩٦.

(٣٦) شكوى فلاحين ومشايخ قرية الضهرة محافظة دمياط إلى الجنرال مينو فى ١٥ يوليو ١٨٠٠ دار الوثائقق، مجموعة وثائق الحملة الفرنسية، محفظة رقم ٢٤ ملف ٦. B647.

(٣٧) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ١١٣.

(٣٨) وثائق الحملة الفرنسية العرير سيف عن التماس أهالى قرية فارسكور، محفظة رقم ٢٤ ملف رقم ٦، B 6 ٤٧.

(٣٩) عجائب. الآثار، جـ ٣ ص ١١٠ حوادث شوال ١٢١٤هـ.

(٤٠) وصف مصر، المجلد الثالث من ترجمة زهير الشايب، القاهرة ١٩٧٨، ص ٧٩.

(٤١) فاطمة الحمراوى، المرجع السابق، ص

(٤٢) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ١١٣.

(٤٣) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ١٣٧.

(٤٤) فاطمة الحمراوى، المرجع السابق، ص ٢٩٧.

(٤٥) Uanslel, The Presentt State of Egypt, 1672 - 1673.

(٤٦) Devon, Bpit, Ut. p123.

(٤٧) عبد الرحمن الرافعى، المرجع السابق، ص ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠.

(٤٨) المرجع السابق، ص ١٩٧.

(٤٩) Dinon U. opit, vpp 151, 152.

(٥٠) الرافعى، المرجع السابق، ص ٢٤١.

(٥١) المرجع السابق، ص ٢٤٢، ٢٤٣.

(٥٢) Dinon, opit, p245 p244, 245.

(٥٣) Jbid, pp 247 - 249.

(٥٤) هذا الصراع الدموى رأيت أن انقله عن دينون lid, pp250 - 252 وهو يصور عنف المقاومة التى لقيتها القوات الفرنسية فى الريف.

(٥٥) الرافعى، المرجع السابق، ص ٣٠٥ ـ ٣٠٧.

(٥٦) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ٣٨.

(٥٧) الرافعى، المرجع السابق، ص ٣٣١ ـ ٣٣٥.

(٥٨) المرجع السابق، ص ٣٠٤.

(٥٩) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ٣٦.

(٦٠) عبد الرحمن الرافعي.

(٦١) المرجع السابق، ص ٣٥٢، ٣٥٣.

(٦٢) المرجع السابق، ص ٣٥٤ ـ ٣٦٠.

(٦٣) المرجع السابق، ص ٣٦٧، ٤٠٥.

(٦٤) Devon, opcit, p240.

ـ حول حرب أنطونيو في بارتيا انظر:

عبد اللطيف احمد على (دكتور)، التاريخ الروماني، عصر الثورة، النهضة العربية القاهرة ١٩٦٧، ص ٣٥٥.

(٦٥) هيرولد، المرجع السابق، ص ٣٣٠.

(٦٦) Denan, oput, p 359.

ـ أيضًا هيرولد، المرجع السابق، ص ٣٣١.

(٦٧) عبد الرحمن الرافعي، المرجع السابق، ص ٣٦٥، ٣٦٦.

(٦٨) المرجع السابق، ص ٢٠٠.

(٦٩) المرجع السابق، ص ٣٦٤.

(٧٠) المرجع السابق، ص ٣٩٧.

(٧١) هيرولد، المرجع السابق، ص ٣٣٠٠، ٣٣١.

(٧٢) الرافعي، المرجع السابق، ٣٧٥.

(٧٣) Devon, opcit, p 11.

(٧٤) الرافعي، المرجع السابق، ص ٣٩٢.

(٧٥) وصف دينون هذه المعركة تفصيلا في ٢٣ صفحة ـ Devon, opcit, pp 202 - 216 أيضًا عبد الرحمن الشرقاوي، الجبرتي وكفاح الشعب، القاهرة ١٩٦٢، ص ١٠٢.

(٧٦) عجائب الآثار، جـ ٣، ص ٥٨.



حول ملف :كتابة الجسد

لم يكن الملف الذى نشرته (إبداع) فى العدد الماضى تحت عنوان (البنات يكتبن أجسادهن)، إلا حلقة فى سلسلة من الملفات الخاصة التى قدمتها المجلة فى السنوات الماضية عن بعض الظواهر الأدبية والقضايا الإبداعية المثارة على الساحة الثقافية، مثل ملف (الأدب العراقى) و(التراث القبطى) و(الشعر المترجم) و (أدباء الأقاليم) و(ثقافة إسرائيل) وغيرها .

وكما أن النقاد يكونون أحيانا مضطرين إلى أن يقتلوا كى يُشرِّحوا، فإن تحرير الملفَّات كثيرا ما يجعل المخططين لها مضطرين إلى أن يعزلوا، لا لكى يفصلوا، بل لكى يصلوا ، وهذه هى النقطة الجوهرية التى غابت عن الدكتورة **سمية رمضان** فى نقدها لملف (البنات يكتبن أجسادهن)؛ فقد ظنت أن هذا الملف يخدم فكرة الأدب النسوى الذى تروج له اليوم بعض الأوساط النقدية وتتبناه بعض الأقلام الصحفية بشكل دارج هنا وهناك .

لقد فهمت الكاتبة أن فى تقرير كتابة البنات لأجسادهن، حصراً وتخصيصا يمنع من انسحاب الظاهرة على كتابة الرجال، وقرأت الافتتاحية وتقديم الملف على ضوء هذا الظن، فوصلت لنتائج ما كانت لتصل إليها لو أنها تأملت سياسة (الملفات الخاصة) فى إطارها التحريرى الذى يهدف فى الأساس إلى مجرد تسليط الضوء على جانب محدد من جوانب الحياة الأدبية، أو حتى على جزء معين من إحدى الظواهر الإبداعية .

ولو أن هذا الفهم الذى حاكمت به ملف العدد الماضى، تم تعميمه على الملفات السابقة التى قدمتها المجلة، لكان ملف (التراث القبطى) دعوة سافرة إلى الفصل بين الاقباط والمسلمين، ولكان ملف (الأدب العراقى) نفياً للأدب المغربى أو السعودى بل ولسقطت فكرة (الملف) أو (العدد الخاص) من أساسها .

ولو أن الدكتورة **سمية رمضان** تأملت الأعداد السابقة، لوجدت أن شعر المرأة منشور بجوار شعر الرجل، لا يجمع بين الشعرين إلا قواعد الفن الجيد وأصول الأدب الرفيع، ولوجدت كذلك أن الأعداد السابقة قد احتفلت بنشر القصص المتميزة من الرجال والنساء جميعا.

لم يكن هذا الملف إذن مفاجأة أو استثناءً، ولم يكن بداية كما أنه لن يكون نهاية، بل هو مقدمة لطرح قضية الجسد بسائر أبعادها الثقافية والمعرفية، وقد حرصنا فى تقديم الملف على الإشارة إلى بعض هذه الأبعاد .

ولسنا بحيث نضيق ذرعا باختلاف الدكتورة **سمية** معنا؛ ولكننا حريصون فحسب على أن يكون هذا الاختلاف لا لبس فيه، ويبقى بعد ذلك أن ينشأ الحوار الذى ندعو إليه المهتمين من النقاد والمفكرين.

التحرير

سمية رمضان

حول ملف: البنات يكتبن أجسادهن

لسان وشفتان

خير الكلام ما قل ودل، إلا فى حالة واحدة يكون الأمر فيها متعلقاً بترسيخ المفاهيم الجديدة وعلى الرغم من أنى لم أشك لحظة - عندما دعتنى مجلة إبداع للتعليق على ملف الكاتبات - فى أن دورى سوف يضطرنى إلى ترسيخ المفاهيم، واعتبرت أن هناك أموراً لابد من أنها لم تعد جديدة بل ربما أصبح مفروغا منها مثل منظور المراة المترتب على جنسها والنابع منه إلا اننى اكتشفت حين قرأت العدد انى كنت واهمة. ولذا لزم على قبل التعرض للكتابة بالتحليل لقصص ملف الكاتبات الشابات، الخوض فى مسألة ترسيخ بعض المفاهيم ، والإشارة الواضحة إلى مفاهيم أخرى آن أوان مواجهتها.

ظهرت إبداع وغلافها يحمل عنواناً مستفزاً فى كل مفردة من مفرداته: « البنات يكتبن أجسادهن فى خمس عشرة قصة قصيرة» (!) ولو كان الأمر متعلقاً بعنوان الغلاف وحده لأرجعنا الأمر إلى آليات السوق التى تتوجه للرجل على أساس من أنه المشترى الفعلى وعليه تجد مشروعية وثقة فى استغلال جسد المراة باعتباره وسيلة سهلة لتملق غرائزه. ولكن تقديم الملف على نحو ماورد فى افتتاحية رئيس التحرير وأيضاً فى الكلمة السابقة على الملف مباشرة وضع العنوان فى نسق يكرس منطق آليات السوق من ناحية، ويضفى صفة الظاهرة المدهشة على ما أطلق عليه فى الآونة الأخيرة «كتابة البنات » كما ظهرت فى صحف أخرى تحت عنوان « موسم كتابة البنات »، وهو ما يدلنا بادئ ذى بدء على

أن جنس الكاتبة كان المعيار الأساسى، ويأتى بعده معيار السن وليس فى ذلك عيب، إلا اذا كان الأمر تكريساً للأوضاع كما هى عليه، فيصبح حينئذ عيباً بدون شك .

إن أى حشد فى مجال الإبداع لفئة بعينها ولتكن «البنات » أو « الصبيان » أو « كتاب الأقاليم » يحمل فى طياته سمات التمييز عن منتصف النهر. وهو أمر وإن كان فى حد ذاته يتم عن نوايا طيبة لدرء ميزان التحيزات، كما يفعل التليفزيون الأمريكى حين يقتضى من المخرج ضم ممثل واحد أسود على الأقل فى كل مسلسل يعرضه، إلا أنه يشير ضمنياً إلى أن « المقدم» و«الممثل» لنهر الثقافة عندنا فئة أخرى غير البنات والشبان وغير كتاب الأقاليم، لذلك ماذا تبقى من فئة تمثل نهر الثقافة المصرية إذن؟ السؤال مجازى بالطبع .

أما الحديث عن كتابة المرأة من منطلق أنها « ظاهرة» وأنها « مواسم » فيؤكد شيئاً واحداً، هو إصرارنا على نفس التاريخ والواقع، ويشير إشارة صريحة إلى بنيات الهيمنة التى تنفى ما قد ينتقص من سطوتها. فنحن حين نتحدث عن ظاهرة كتابة البنات أو مواسم كتابتهن، ننفى تراثاً طويلاً من الكتابة النسائية. نلغى **الخنساء والعباسة وعائشة التيمورية ووردة اليازجى ومى زيادة ولطيفه الزيات** وكل الأخريات اللاتى صنفهن معجم الزركلى لأعلام النساء (فى ستة أجزاء) تحت وصف : كاتبات وشاعرات ونتناسى عن عمد علاقة اعتبارنا تلك الكتابة باعتبارها ظاهرة بما أسميناه كذلك ظاهرة كتابة الشباب، وكأنه لم يكن فى الدنيا **رامبو ولا كيتس ولا شيللى** ولم يكن فى عربيتنا من يضاهيهم فى السن عندما بدأوا الكتابة .

إن لفظة « بنات» على رقتها وحميميتها تحمل نزعة تعال أبوى على نساء كلهن قارين الثلاثين أو تجاوزنها، وهو توصيف يؤكد عزل الشباب عن مواقع المساهمة، ويؤجل تلك المساهمة وهو حال ربما كانت أجل مظاهره متمثلة فى (جان) السينما فوق الخمسين ونجمة الإغراء ذات الستين ربيعاً أى أنه يثبت لنا مدى ازدواجية نظرتنا للشباب، فهن إما بنات حتى لو كن فى الثلاثين، أو شباب قليلو الخبرة حتى لو كانوا قد تخطوا الثلاثين، ومع هذا يظل الشباب فى حد ذاته قيمة ومبتغى!

ترانا نخاف الدم الجديد إلى هذا الحد؟ حد تقليصه إلى حيز إثارة الدهشة لو أنه جاء بجديد عبقرى أو حتى جيد؟ فنجعل منه فئة ونستخدم خطاباً فى التعامل مع أفراده يوازيهم / هن فى غير تمييز عن المجاميع الشابة فى الجامعة والمدارس، ونجمعهم / هن فى سلة واحدة قاسمها المشترك أنهن نساء شابات أو رجال شباب، أو لأنهم يعيشون خارج العاصمة؟ وعليه لا نجد غضاضة فى جمع فئة من تلك الفئات برمتها فى ملف يضم خمس عشرة قصة مرة واحدة، ثم ننتظر من النقاد والناقدات أن يتعاملن مع كل هذا الإبداع مرة واحدة هكذا؟! وهو مالا يمكن إلا لو كان الغرض إصدار الأحكام المتعجلة وبالتالى التكريس للفئوية.

أخيراً يجىء دور الجسد . واسمحوا لى أن أطيل عليكم بعض الشىء هنا أيضاً، وعلى نحو غير مباشر، إلا انه يفى غرضى فى إظهار ما أود قوله على نحو لا

يمكن أن يوفيه الوصف مهما بلغ من دقة، إلا إذا استرسلنا فى التوثيق، والحيز لا يسمح بذلك .

فى إحدى حلقات « مستر بينز » التى يقوم فيها روى اتكنسون ممثل الكوميديا الإنجليزى خريج كامبردج وعضو فرقة (المونتى بايثون) ذائعة الصيت فى العالم الأنجلو / ساكسونى، تطلع مدرسة الرسم الفرنسية على ما يرسم بينز للمرة الثالثة، فينفد صبرها وتصرخ فيه بصوت أجش غاضب وهى تتحسس جسدها هى بيدين مفتوحتين وتقول :

« ذى بودى! ذى بودى!» أى الجسد! الجسد! والسر فى غضبها هو أن بينز كان من المفروض أن يرسم جسد الموديل الجميلة العارية الواقفة أمام متعلمى الرسم فى تلك المدرسة لهذا الغرض، إلا أنه بدلاً من أن يرسم الموديل، يكرر رسم كتل لا هيئة لها. أما رد فعل بينز على الحركات التى تحاول المدرسة (وهى لا تجيد الإنجليزية) إفهامه بها أنه عليه رسم الفتاة، فهو يتصور أنها تراوده عن نفسه، فيفزع. وبينز فى ذلك متسق تماماً مع الشخصية التى يمثلها اتكنسون، فهو رجل متزمت، يعيش الحياة من خلال تصورات مسبقة عما يجب وما لا يجب، تقليدى تماماً فى مظهره، ويقع فى كم هائل من المواقف الصعبة والمستحيلة لأنه يهتم على نحو مرضى بما قد يظنه فيه الآخرون؛ وكان همه فى ذلك الدرس ألا يبدو مفتوناً بالإغراء الذى تمثل له فى جسد الموديل العارية، حتى يبدو رجلاً متحضراً يفهم الفارق بين الفن والغرائز البدائية

وظنى أن احتفاءنا بما أصبح يسمى كتابة الجسد (عندما تمارسه امرأة) شبيه إلى حد بعيد بموقف مستربينز، وأقول هذا بناء على غضب الكثيرات اللواتى تعرضن فى كتاباتهن للجسد بسبب الريبة التى عوملن بها على المستوى الحياتى. فعلى الرغم من أن مثل ذلك الإصرار على فتح ملف الجسد يحوى نزعة متحدية لانغلاقنا وتعميتنا على ذلك الموضوع، ويصح أن نشكر من تحمس لفكرة فتح تلك النوافذ حتى يتسنى للناس التفكير فى الموضوع، إلا أن قرن كتابة المرأة بجسدها (وهو ليس بجديد على الصعيد العالمى) لم يزل موضع لبس فى مجتمعنا وبين مثقفينا أنفسهم، ولذا كان الأجدى أن نعرض للموضوع من الوجهتين، أى بإضافة وجهة نظر الرجال كذلك؛ لأن عرضه من وجهة نظر المرأة وحدها فى السياق الحالى يكرس أموراً كان المسعى فى الأصل تبديدها ومما يثبت ما أقول أنه على الرغم من توخى حسن النية واتخاذ موقف شجاع إلا أن الخطاب الذى يستعمله رئيس التحرير فى افتتاحية إبداع الأخيرة ينم عن التباس فى المفاهيم تقول الافتتاحية :

«المرأة تكتب جسدها معناها أنها تكتب نفسها، بعد أن استرد كيانها وحدته، ولم يعد هناك فاصل بين الكاتبة والموضوع (...) ومن المؤكد أن كتابة من هذا النوع لا تتاح لكل امرأة، وإنما تتاح لامرأة بالذات ، هى المرأة الموهوبة المبدعة التى تستطيع أن تمسك بالقلم لتكتب، فتسقط عن خيالها وذاكرتها كل ميراثها العبودى، وتكتب كان جسدها هو ذاته الذى يفكر بنفسه ويكتب نفسه»

(إبداع يوليو ٩٦ . ص ٦)

والأفكار التى تقوم عليها الفقرة المقتبسة عاليه

محورها فى الواقع هو الوعى المزيف .

إن وعى الإنسان المزيف هو ذلك الوعى الذى يفرضه عليه آخر فى موقع قهر، فيسلبه إدراكه الحقيقى بواقعه، فإذا ظل مثل ذلك الإنسان شاعراً أن « شيئاً ما لا يستقيم» (كما علمتنا لطيفة الزيات) يصدر له الشعور بأن مشكلته تلك فردية، ذاتية وربما كان هو ذاته/ هى ذاتها، سببها. والمبدعة التى تحرر عقلها من الصورة المصدرة لما يجب أن تكون عليه الأنثى فى كتابتها تفرض ظرفا أكثر من أن يحتمله الكثيرون، حتى أولئك الذين يرون (محقين) فى ذلك التحرر أملاً فى تحرر الرجال أنفسهم كما رأى رئيس التحرير فيغلفون ذلك الأمل فى لغة ملتبسة تبدو وكأنها تأكيد للبعد البيولوجى لهؤلاء النسوة، فى حين أن ما أراد قوله رئيس التحرير يمكن تلخيصه فى هذه الفكرة:

ـ أقدم لكم نساء تحررن من وطأة الوعى المزيف الذى فرض على المرأة انشطاراً فى كيانها حقباً طالت، رزحت فيها تحت وطأة ميراث عبودى أخرسها عن التعبير عن تجربتها النابعة من أنوثتها.

لماذا كانت مثل هذه الصياغة المباشرة صعبة على رئيس التحرير؟! ربما كانت صعبة لحرصه على الكاتبات. فقد كان يريد تأكيد شيئين فى نفس واحد أولهما هو براءة الجسد ومشروعية الاحتفاء به، وثانيهما هو حق النساء فى التعبير عن تلك المشروعية والاشتراك فى الاحتفاء. لكنه نسى أو تناسى أن جسد المرأة له بعد آخر غير بعد المتعة: بعد الألم والقسوة والعنف، بعد دموى هو فى حال المرأة بعد ملازم للمتعة، ويحيله مجتمعنا إلى حيز النجاسة ـ وهى تحوى فكرة العزل والنبذ وبالتالى، يعرض عليه أفكاراً تطهرية مثالية رومانسية منافقة حمقاء، لأنه لا يستطيع استيعاب مظاهر المقدس فى النجس، الميلاد فى الدم، التوحد الجنسى فى طهارة الروح؛ ويسقط ازدواجيته على هذا الكائن الغريب الذى يحوى فى جسده تلك المظاهر جنباً إلى جنب .

ولأن الرجل لا يعيش فى جسده مثل تلك التناقضات على هذا المستوى الحميم، ومسموح له بتجارب حياتية وجنسية على نطاق أوسع فى العلن، فإننا نبدأ فى التعامل مع كتابته على أساس من أن تلك النقطة مفروغ منها. أما حين تكتب المرأة، فهى تستنفر المنظومة الأخلاقية التى تحرمها من الحقوق نفسها، فنتساءل فى فضول عن المظاهر القشرية للتجربة التى أتاحت لها مثل ذلك التعبير، ويصبح هذا هو محور اهتمامنا بدلاً من الشكل الإبداعى الذى اتخذته تلك التجربة أيا كانت .

وعليه فإن ما شغلنى فى القصص التى كتبتها نساء يتسمن بالأمانة والشجاعة فى مواجهة الزيف والجمود هو محاولة التعرف على الاستراتيجيات التى اخترنها لبناء صورة تقدم ذواتهن الحقيقية ومع أن ذلك يعنى على أحد المستويات أن البعد التوثيقى للذات الذى يوصف خطأ بأنه « ذاتية» محدودة، يشكل عنصراً مركزياً فى تلك الكتابات (وهى التهمة الأكثر شيوعاً فيما يتعلق بكتابة النساء)إلا أن تلك الذاتية هى بمثابة سرد مضاد «للروايات» التى يصدرها نسق يتبنى التغافل والتورية والتعتيم على كل ما لا يتفق وفكرة المجتمع المثالية عن نفسه .

إن مصطلح الأدب النسائى الذى يزعج الكثيرات من

كاتباتنا؛ يزعجهن لما حمله رجال النقد من أمور لا تحتملها الكتابة الجيدة. وهو فى واقع الأمر مصطلح باطل إلا فى حالة واحدة فقط هى حالة ما إذا كنا نعنى به كتابة تمت من وجهة نظر امرأة بغض النظر عن الموضوع، فإذا تصادف أن هذا الموضوع يتعلق بما يترتب على كون الإنسان أنثى، لا بد من أن تكون لذلك دلالات تتخطى حدود النص، مشيرة إلى الأنساق والأعراف الاجتماعية التى تتحكم فى السلوك الجنسى لأفراد ذلك المجتمع فإذا كانت الملاحظة الأساسية عن قصص ملف « البنات» هى أنها نصوص تلجأ إلى تقنيات سردية جد مختلفة ولكنها تشترك جميعها تقريباً فى الضراوة التى تتعامل بها مع ثقافة الصمت المضروبة حول ممارسات الجنس وعذرية البنات والإجهاض وزيف العلاقات بين الجنس وصلة الجنس الحميمة بالموت، تطلب ذلك تحليلا نقديا متأنيا أرجو أن تتيحه لى إبداع فى عددها المقبل عن الجسد، وقد اخترت مبدئياً أربع قصص لتلك الدراسة تتراوح سماتها ما بين ما يعرف بالنص المتاحة قراءته والآخر الذى يتفادى الأعراف السائدة من خلال الإصرار على هتك التسلسل المنطقى الذى يتيح الفهم، ليلفت النظر إلى نفسه حتى ينأى عن مفهوم تمثيل الواقع، والنص الذى يحوى نزعة سوريالية تتقابل فيه الصور بلا رابط منطقى، وهى على التوالى دراما، لنورا أمين، « تعالى نلعب» **ميرال الطحاوى**، لعبة الموت» **لمىّ التلمسانى** و«دوائر مفرغة **لعفاف السيد** .

وذلك انطلاقا من أسباب لعلها اتضحت فى الصفحات السابقة ولا حذر من تكرارها باختصار مرة أخيرة هى :

١ - أن التعرض لكل الكاتبات مرة واحدة يتنافى مع تميز سمات كل منهن فرادى.

٢ - يكرس فكرة التقييم على اساس فئوى (الشباب - النساء إلخ)

وختاماً أسوق مشهد من رواية لى لم تنشر بعد لكنه يحوى فى ظنى مجمل ما أردت قوله على طول هذا المقال، فى ذلك المشهد تقول الراوية على لسان زبيدة الرشيدية لحبيبها الذى جاءها ثائراً متهماً عندما سمع نبأ زواجها من عبد الله مينو (احد ضباط حملة نابليون):

هو يبحث عن لسانى فى مكانه الصريح فى فمى وينظر إلى شفتى تتحركان بالكلام بصوتى أنا وأشفق عليه من لغتى وأنا أراه يحاول جاهداً بعينيه الا تفوته معانى. انت كنت تبحث عن لسان وشفتين فى غير رأسى وعيناك مغمضتان ويدك فوق فمى أتظنه لا يرضينى .. بل يرضينى ضعفين فأنا معه بكلى برأسى وصوتى ولسانى»

كمال نشأت

قصـــائد

١ ـ الشباك

خيط من الكلمات

تساقط سربًا من المجهداتِ

العصافير

بين الشباك

كانت رسالتك المبهمة

كلما

قرأت ترانيمها

تطير العصافير بين ثقوب الشباك

أرد.. وأحلم أنى أراك

وأنت بعيد وراء البحار

فأعلم أنى رهين الهلاك

وليس وجودي.. وجود

ضُمني كي أراك

ودعني أحسُ

بدفئك يسري إلى جسدي من دماك

فقد عذبتني الخيالاتُ

حين أضم الخيال الكذوب

وأبقى كعصفورة في الشباك

خيط من الكلمات

تساقط سرب نجوم تألقن

فوق الغصون

فماجت لحون البلابل

حتى انتشى في البعيد القمر

ويا قمري المستبد

لقد غرَّد القلب حتى انفجر

تعود الطيور إذا نامت الشمسُ

لدفء الوكور

يعود الأحباء للدور

وأنت الوحيد الذي لا يعود..

الكويت ١٩٩٠

٢ ـ صغيرة

عصفورة صغيرة الجناح

صغيرة العقل

لثغتها غرور

نكبتها

تتبع النسور

وبين عقلها.. جناحها

مسافةٌ

والمقتل العبور..!

٣ ـ هالك !

والضحى والليل إنى مستجير بظلالك

مستجير من هجير حارق اللفحة حالك

يتمطى فى دمائى معتما كل المسالك

صحت يا رباه إنى هالك فى التيه.. هالك

الدنى أضحت ظلاما والمنى أمست كذلك..!



أحمد الشيخ

مفارقات الحياة والموت فى كفر عسكر



فى كفرنا وفى الكفور المجاورة اعتدنا موت الرجال قبل النساء وتوقعناه وقد يموت الرجل فتدخل امرأته تجربة الترمُّل الطويل أو تسعى لزواج جديد، وفى كفرنا كل الحالات بأشكالها وألوانها الحادة والباهتة، نبدأ بمثال لتلك التى رمت عيالها لأهاليهم ليتولوا تربيتهم وتشوف هى حالها، كان قد فاتها قطار الصبا والقدرة وشاب شعرها وغزت تقاطيعها تجاعيد تليق بعمرها، وكانت عندها خلفة كثيرة بعضهم كبر وزال همه والبعض منهم كانوا صغار السن يحتاجون لرعاية الأم، على وجه التحديد رعاية الأم ، لكنها فتحت بابها وسمحت للوردانى بدخوله وهو النفر «التمللى» ابن السيد العبد المجلوب من بلاد العبيد السود، قال ناس الكفر إن الست نرجس حرم المرحوم شيخ البلد وديع قللت قيمة روحها بروحها، صحيح إن الشرع يسمح ولايمنع لكن هناك أيضا شىء اسمه العيب، وهو ما لم تحسب حسابه فأتاحت للألسنة التى تشبه سكاكين الجزار المسنونة أن تسلخ جلدها وتغوص فى لحمها وعرضها سافرة وقادرة على تخليق النكات البذيئة عن المرأة التى حكمتها الغريزة وسكنتها من الداخل دودة شقية لاتكف عن الحركة إلا إذا ركبها رجل وأشبعها، ولابد أن شيخ البلد مات بسبب تلك الدودة نفسها ناقص العمر لأنها لابد كانت تطارده وتقلقه وتوقظه من أعز نوم لكى يطفئ اللهب الحادث من حركة الدودة فى اللحم الحى، لكن لأن الناس فى كفرنا تعشق العفو والسماح فإنهم بعد عدة أسابيع من التندُّر والتعبير عن القرف من أفعال بعض النساء، قالوا لبعضهم أن الله حليم ستار وأنه على أى حال الحلال أحسن من الحرام، كأنما بعد أن شبعوا كلامًا فى السيرة أدركوا أنهم حرَّموا الحلال فمالوا إلى التكفير عن خطاياهم بالحماس الزائد لتحليل ما هو حلال والاعتراف بأن الوردانى العبد بنى آدم من دم ولحم شأنه شأن الأسياد.

لكن الوجه الآخر كان معكوس الست نرجس، ليس فقط لأن نادرة كانت صبية وعفية وتتمتع بطلعة بهية بينما تربيناتها وبنات عمرها مازلن بناتًا غالبًا وأبكارًا لم يمسسهن بشر إلا أقل القليل، وكانت بنت ناس على باب الله، لا مال ولا أرض ملك ولا عزوة عائلة قادرة على إعالتها بطفلتها الوليدة وقد مات زوجها فى سكة البندر عندما صدمه جرار الحاج مرسى، لا كان للولد معاش ولا الحاج مرسى نفسه عوَّضها بأى شىء أكثر من تكاليف الدفن وتمن الكفن، وكان من الطبيعى أن يظهر لها من شباب الكفر من شاء أن يقترن بها ويسترها وأن يطمع فيها بعض كبار السن من المتيسِّرين ذوى العيون الفارغة، ولعل علامات الطمع ظهرت لها فى زيارات العزاء المتكررة والتلميحات المكشوفة فى الكلام مثلما فعل الشيخ بسطامى فأوقفته عند حده بحدةٌ وقالت له على رءوس الأشهاد إن من يدخل سكنها للعزاء فلابد أن يدخله باحترامه ويخرج منه باحترامه، وابتلعها الشيخ بسطامى وتباعد عدة أيام ثم بدأ فى إرسال المراسيل لجس نبض البنت وما إذا كانت على استعداد لأن يدخل حياتها بشكل شرعى وعلى سنة الله ورسوله شريطة أن يكون العقد عرفيًا فرفضت، تنازل وأبدى استعداده بأن يكون الزواج شرعيًا وبعقد رسمى فرفضت أيضا وأعلنت لكل من فاتحها بينه وبينها أو وسط الناس أنها سوف تربِّى طفلتها من كدِّها وعرق جبينها وأنها لن تجلب لطفلتها زوج أم، نصحها المتعقلون بقبول عرض الرجل لأنها سوف تتحوَّل إلى ست هانم تأكل من خير زوجها ميسور الحال ما لم تأكله فى حياتها وتلبس ما لم تحلم يوما أن يلمس بدنها، لكنها اعترضت بحسم ، وظل الشيخ بسطامى يحوم حول سكنها وكأنه مسحور أو مكتوب له بالعشق وعدم نوال المراد، ولأنه لم يكن بقادر أن يمنع نفسه فقد أضحك عليه الناس لأنها بصراحة أصغر من بناته، ولأنها بدأت بكشف أغراضه قبل أن ترفضه بعناد حمارة من الصنف الحصاوى الأصيل ممَّا أكدَّ لهم طهارة ذيلها وصدق قولها بأنها بعد المرحوم قصير العمر طلَّقت الرجال بالثلاثة، ولابد أنها حسبت فى عقلها أن لقمتها فى داره وإن كانت حلوة الطعم إلا أنها سوف تكون مسمومة من عيون زوجته أم عياله وعياله وناس الكفر خارج حدود داره فاختارت السعى فى السكة الصعب، تركت الناس تتقول على الشيخ بسطامى بحسب ما تسعفهم الألسنة:

- دا راجل شايب وعايب واحنا كنا مغشوشين فيه.

- بس البنت أجدع من ستين راجل، وقَّفته عند حدُّه بصحيح.

- دا بقى كهنة وضهره انحنى. كان فاضل فيه حيل لجواز؟

وغير هذا كلام كثير قاله الناس وسمعه الناس ومن بينهم أهل الرجل الذين صار كل همهم أن يمنعوه من خروج الدار وإذا خرج أعادوه وهو ينادى طيفها الساكن دماغه بلا خجل فى الشارع والدار وكل مكان يتواجد فيه:

- يا نادره.. ردى على يانادرة.. نادرة..

وعندما يتعب يسكت، ونادرة هناك على مقربة أو مبعدة منه تشقى روحها ولا تهدأ أبدا، يوم السبت من كل أسبوع تذهب إلى البندر وتشترى الترمس الجاف من البغاشى العطار ثم تعود وتقسمه ست أو سبع أكوام تحط كل كوم فى

جلباب مسدود طوقه بحبل أو شوال وتنقعه فى مجرى الترعة جنب المصلية الكائنة قبالة سكنها والعبوه التى تطيب تفرغها فى طبق العشاء الكبير وتغسل الترمس فى ماء الصهريج حتى تلمع قشرته الصفراء وتشتهيه العين قبل البطن، تجلس ببضاعتها عند باب المدرسة والبنت على حجرها، تبيع للعيال الصغار وللبنات ولمن يطيب له أن يتذوق ترمسها المملّح بحلاوة من الرجال، وكانت البنت تكبر، تزحف وتمشى ثم ترمح وتدخل نفس المدرسة ثم تكبر أكثر وترافق نادرة فى نفس مشوارها اليومى فتبدو مثل امها فى صباها القديم وتتحول نادرة فى وسط الحريم إلى مثال على القدرة يذكرونه للرجال إذا عنّ لهم أن يتباهى الواحد منهم أكثر مما ينبغى بقدرته.

لكن بعض نساء الكفر أيضا يمتن قبل الرجال، وأحيانا تكون الزوج شابة تستحق أن يحزن عليها الرجل كل عمره مثلما حزن عيّاش الضانى وشغل عمره بالولدين والبنت ونسى امر الزواج البديل إلى السد الذى جعله يحتمل ما كان يشيعه عنه الشباب من انه فقد قدرته كلها وربما نصفها فخاصم الحريم، كان قد انكمش على نفسه وصار ثقيل الحركة ومن داره لزاوية أولاد عوف للغيط، ومن الغيط للزاوية للدار يغسل للعيال ثيابهم ويجهز عشاءهم ويغطى من ينام وينتظر اذان العشاء ليذهب إلى الزاوية ويصلى ويرجع للدار ثم ينتظر بينما هو نائم آذان الفجر ليصلى ويوقظ العيال، لكنه من فرط دهشة الناس فى كفرنا صار يتباعد عن النساء ، توجّه له الواحدة تحية الصباح أو المساء فلا يرد، تعرض عليه أى واحدة من قريباته خدمتها أو مساعدته فى شان من شئون العيال فيطرق مدة ولايرد وكانه خجلان من الرد، وبمرور الأيام اكتشفوا أن عيّاش الضانى خاصم بالفعل كل الحريم وانه لم يتبادل على امتداد السنوات عبارة حوار مع أى واحدة سواء قريبة أو غريبة، قالوا إنه اصيب بمسٍّ من الجنون، لكن الرجل كان فى حواره مع الرجال عاقلا بكل ما يظهره العقل من علامات وتطوع حسنين المندهش وساله فى ليلة طلع فيها القمر ونوّر دروب الكفر وسطح دار عيّاش الضّانى حيث كانا يجلسان، ساله فبكى وأجهش فى البكاء وباح:

ـ كل النسوان خاينين، اتجوزها وأرهن فى جهازها خمس قراريط وتخلّفلى عيال افرح بيهم وافرح واقول الدنيا بتضحكلى ، اول ما فرحت وقلت لنفسى الدنيا بتضحكلى، ماتت.. ماتت من غير أسباب، ماعيتش، مارقدتش، ما سخنتش، كانت زى الرهوان.. وهب.. قعدت ع الأرض وشاور تلى ميّلت عليها وسالتها مالك قالت لى اقعد جنبى يا عيّاش.. باينى ح أموت ف لعبة يا عياش، انا كنت باكفّيك وأرضيك وعمرك ما شبعت يا عياش، سلسالك فرعون ما بيتهدش ابدا.. ثلاث مرات فى الليلة يا مفترى.. قتلتنى وكنت عشقاك.. إن مت يا عياش ماتكشفش روحك على حريم بعدى.. حرام عليك.. حرام.. ح اتعذب ف تربتى يا عيّاش.. قالت يا عيّاش وماتت.

والمندهش حفظ الكلام، وزنه وحكاه وربما كان اول شيء غنّاه على الربابة الجديدة، وكل ناس الكفر سمعت حكاية عيّاش الضّانى وصدقتها رغم أنهم لم يسمعوا بمثلها فى الكفر والناحية ولا حتى فى حواديت بلاد تركب الأفيال:

ـ عيّاش الضّانى حكاية يا ناس.. عيّاش الضانى حكاية.

على هذا النحو كان يبدأ المدندش حكاية عيَّاش، وربما يكون وسط جمهور السامعين عيَّاش الضَّانى نفسه، يسمع ويتعجب ويمصمص الشفاه شأنه شأن الآخرين الذين صاروا يتعاطفون معه ويمنعون الحريم من عمل تلك المشاكسات المتكررة معه والتى كان لايرد عليها باكثر من إطراقة تطول بطول مدة وجود من تشاكسه أو تعاكسه من النساء، وعندما يطمئن إلى خلو المكان منها يرفع راسه ويقوم لشأنه، لكنه لم يعد يتعرَّض لمثل هذه المشاغبات من زمن طويل وقد طالت قامات عياله وزادت على قامته، ولابد أن حكايته التى يغنيها المدندش كل مرة بشكل انضاف إليها جديد وانحذف منها أجزاء لكنها مسموعة ومحفوظة على كل حال. لكن عياش الضانى وجه من وجهى عملة الرجال ولها وجه آخر تظهر فيه صور رجال كثار تجمعهم رغم الاختلافات البادية والظاهرة لهفتهم على الحريم بعد رحيل الزوجات وأحيانا قبل الرحيل، لهفة تتبدَّى فى استعجال الموت لأم العيال حتى لايطول عذابها كما كان همَّام عوف يدَّعى بينما زوجته أم عياله الستة الذين صاروا رجالا لهم عيال أو أمهات لهن عيال ولبعض عيالهم عيال، كان همَّام عوف أب وجدٌ لخمسين فردًا بين كبار وصغار طلعوا كلهم من صلبه ومن رحم ونيسة بنت عمه التى عاشرته وعاشرها ما يزيد عن الخمسين عامًا بسنوات، عمر طويل من الزواج والمعاشرة وجيش من الخلفة يتوه فيها أى عقل كما كان همَّام يتوه، ولولا أن ونيسة بنت عمه كانت صاحبة أرض أضافها لأرضه من أجل العيال وتربية العيال ما تردد فى الزواج من غيرها أكثر من مرة شأنه شأن المتيسرين من الرجال الذين استغلوا يسر الحال فى سكة الحريم سواء بالحلال أو بالحرام، نتكلم فى الحلال لأن الله حليم ستار على عباده، كان همَّام يسعى فى أعقاب كل بنت لها طلعة أو هيئة أو شكل يعجب ويستحق الانتباه، لكنها على كل حال كانت مناوشات غيطان ينساها أو ينكرها بشدة إذا انفتحت سيرتها فى الدار، لكن أن يصل الأمر فى بعض الحالات أن تسر زوجات الأبناء وللست ونيسة بما يفيد أن همام طوَّل يده عليها أو قرصها أو زنقها فى جذع شجرة متظاهرًا بأنه يتناول عباءته المعلَّقة أو أن يكون قد قال لها كلامًا مكشوفًا عن علاقتها بالولد ويعنى به ابنه الذى هو من صلبه وقد زوَّجه للبنت بنفسه وبرضاه، يسألها إن كان يعرف كيف يجعلها مبسوطة من عدمه أو أنه خائب الرجاء لايعرف، تسرُّ الواحدة من الأربع زوجات للأربع أبناء للست ونيسة، وكل واحدة لها حكاية شكل، لكن ونيسة كانت أعقل من همَّام، توبخ البنت أو تتهمها بالميوعة وقلة الأدب لأنها تجاسرت وقالت مثل هذا الكلام عن الرجل المحترم الذى يعيش الكل فى خيره بينما هى فى عمر واحدة من البنتين أو أقل فى العمر والهيئة والجمال والشكل، لكن ونيسة برغم كتمانها كانت تعايره فى ساعات الغضب بأفعاله على مسمع من الحاضرين ودون مداراة، وساعتها كان يهرب إلى الغيط، يأخذ الحرام على ظهر الجحشة ويغضب فى الغيط، كان غضبه الذى يتكرَّر لايغيره فى شىء لأن الوجبات كانت تصل إليه بانتظام وربما يكون بزيادة ملحوظة فى اللحم أو الطيور المذبوحة التى يحصل عليها فى حالة مشاركته لهم فى أكل الدار، يصله الأكل صابحًا بصابح وكأن ونيسة بهذه الزيادة كانت تسترضيه وتصالحه لأنه - كما كان يشاع - مفجوع وهمُّه على بطنه وليس عنده مانع من أكل نصف ذكر البط وحده تاركا لجيش العيال وبعض الأحفاد نصفه الآخر، وإذا حذرته ونيسة أو نبهته زام وبرطم:

ـ شا لله ماعن حد كل، هو ا حنا ح نزغطهم يا ولية؟

لكنها كانت تفلح فى إسكاته منعًا للجرسة على رءوس الأشهاد، عمر طويل من الاحتمال عاشته ونيسة التى تحولت بعد هذا الشقاء إلى عجوز لا قدرة ولا حيلة والرجل وقد تخطى السبعين تتواتر عنه الحكايات الفاضحة وكأنه فى هذا العمر شهوان لم يشبع أبدا، وكان يتشكى بلا خجل:

ـ عمرها ماريحتنى زى الحريم ما بتريح الرجاله، حتى اللقمة كانت تستخسرها فى وتدفسها لعيالها ونسوان عيالها، ربنا يحش أصلها عن قريب، يامانفسى أعيش لى يومين على راحتى يا ناس.. بس إمتى بس ترحل وتنزاح.؟

ولابد أن أبواب السماء كانت مفتوحة أو ان الست ونيسة عندما كان يبلغها مثل هذا الكلام كانت تتمنى الموت لروحها لكى يرتاح ، ذلك انها فى صباح أحد الأيام أرسلت للغضبان فى الغيط ليرجع بحرامه الصوف لتراه قبل أن تقابل وجه رب كريم فلم يتردد ورجع للدار بالفعل وكأنه كان يثق أنها لن تخدعه وانها سوف تراه وتتملى بطلعته فقط ثم تسلم الروح، ولابد أنه رغم تشنيعاته ضدها كان يثق فى صدقها فى كل الحالات وقد تأكد ولكل ناس الدرب يومها أنها لم تكذب عليه أبدا حتى النفس الأخير من عمرها ذلك انه عندما دخل من باب الدار سألت إذا كان هو همام فأجابوها بالإيجاب فطلبت منهم أن ينادوا عليه ليدخل لأن صوتها لايساعدها على النداء وقد انحاش عنها، نادوه ودخل فنظرت إليه وهمست بحروف منقطعة:

ـ سام.. سامحـ.. سامحنى.. سامحنى..

نظر إليها مليًا وأراحها مرددًا:

ـ مسامحك.. هو خلاص..؟

ـ خلاص..

وخلصت روحها بعد أن نطقت الكلمة فانتحى هو جانبا من جوانب الدار وجلس مقرفصا وأحنى رأسه بين ساعديه فترة لم يقترب خلالها منه أحد، ولا أحد كان يدرى إن كان قد بكى أو انه تظاهر بالبكاء أو الحزن، لعله استعاد فى تلك الدقائق القصيرة عمرها وقد طال، ولعله كان يدبِّر أمره وأمور داره بعد أن يحملها مع الرجال إلى المدافن لترقد هناك ويعود بعزمه الشديد يدق بالمداس على الأرض ويلتقط أنفاسه فيملأ صدره العريض بالهواء الجديد، كان همَّام يبدو صلبًا متماسكا بينما يتقبل فيها العزاء وكأنه يؤدى واجبًا ثقيلاً لم يجهِّز نفسه لتأديته على النحو اللائق، حتى العبارات التى ردّ بها على كل من عزّاه لم تبد للناس مناسبة:

ـ ما فاتتش من عمرها يوم.. هى كانت صغيرة ولا إيه؟.. بس يابنت الكلب منك لها بتلطموا على إيه؟ .. اخرس يابن المركوب بتنهنه كده ليه؟ يرحمها ويرحمنا ربنا، ما أنا عارف إنها أم اللهو العيال.. كنت ح اشتريلها عمر تانى؟

وقال ناس لناس إنه كان بينه وبينها سباق طوال السنوات، وإنه من كل قلبه كان يتمنى لها الموت وربما كانت تتمناه له ايضا، ومثل هذه التخريجات ولدتها تصرفات همام الذى ما كف عن السعى وراء الحريم يتعقب الأخبار ويسأل عن ظروف المرأة المطلقة والأرمل ومن بارت وفاتها قطار الزواج، عن إمكانيات كل واحدة فى الخلفة ومطالب أهل كل واحدة من العريس، ساعات يطلب لنفسه وساعات يلبس عباءة الوسيط لرجل غيره ظروفه تشبه ظروف همام وعمره يقترب من عمره والناس لرجل تجاريه وتحاوره وتحدد مطالبها وهى عارفة أن العريس همّام، يراوغ مثل ثعلب مكشوف مع ثعالب وذئاب ونمور وحيّات حتى يفوت يوم الأربعين كما نصحوه وشددوا عليه فى النصح، وفى اليوم الحادى والأربعين دخلت دار همام امرأة فى نصف طوله نحيلة الى حد مذهل بينما هو مثل الثور الهائج المفرود البنيان الصلب التقاطيع، وقالوا إنها بنت ناس من واحدة من العزب الجوانية وقالوا إنها من البندر وقالوا من بلد بعيد لم يذكروا له اسمًا، لكنه على كل حال أدخلها داره ودخل عليها فى سكات أشبه بزفة الأموات وعياله يتباعدون ويتباعدون عن الكلام فى موضوع الرجل ثم يثور الواحد منهم فى وجه من يحادثه إذا زاد عليه الضغط أو زادت نغمة التقريع:

ـ هو كفر اللى اتجوز؟ هو الجواز حرام؟ ح تحرموا الحلال؟ حرمت عليكم عيشتكم يا بقر وجاموس.. هو حر.. حد غرم له حاجة؟.. احنا راضيين.. ايش حشركم يا كفر ندّابين؟

ولأن أولاد عوف رغم مايشاع عنهم من أنهم طيبون وأصلاء وذوو قلوب صافية إلا أنهم أحيانا تركبهم العفاريت لأتفه الأسباب ويتحولون إلى ناس فاقدة عقلها ووعيها إذا زاد عليهم الضغط، لذلك كفّ الناس عن الحديث فى أمر همام أو سؤال عياله وعيال عياله عن أخباره التى تداريها الحيطان، لكن الحيطان لها قدرة محدودة على الإخفاء والتغطية، وربما لأن الحياة أقوى من البنايات الصمّاء فقد خرجت من الدار زوجة همام لأول مرة وهى تحمل على كتفها طفلها المولود فى مشوار مخصوص للحكيم فى البندر وعرف الناس أن همام صار أبًا للمرة السابعة، وربما لام البعض أم إبراهيم التى ولّدت المرأة وكتمت عن كل ناس الكفر خبر ولا دتها فدافعت عن نفسها:

ـ دانا لو كنت قلت لحد كان قتلنى بصحيح، أصل انتم ما شفتهوش اليومين دول.. دا بقى واحد تانى خالص.. دا لابد فى الدار زى عريس نفه عنده تمنتاشر سنة بالكتير.

وصدقها الناس وقالوا لبعضهم إن الكلام فى سيرته لم يعد له طعم وإنه إذا كانت كل ناس الكفر رفضت أن تدخل معه فى علاقة نسب أو قبل واحد من أهله أو من غير أهله فى الكفر أن يأتمنه على ابنته أو أخته فهذا معناه أن أحواله بعد موت الست أنيسة لم ترض أهل البلد، لكنه أيضا مادام وجد من خارج زمام الكفر من وافقت على عشرته فلن يكونوا هم مثل قطاعين الأرزاق لأن الله أدرى بعبيده ولا أحد يعرف أسرار الناس غير الخلّاق وما دام الرجل مرتاحًا فلماذا تتعبون

أرواحكم من غير فائدة وقد حصل ما حصل وهو لايحصل لأول مرة؟ ومن يكون همام وسط أولاد عوف المزواجين القدامى الذين كان الواحد منهم يحتفظ فى داره أو دواره بأربع ستات، يعاشرهن ولايشبع فيسرح فى البنادر والموالد يتشمم رائحة الحريم الغرباء ويسعى فى أثرها، ينفق ببذخ وبدون حساب، وإذا ماتت واحدة من الستات سعى للزواج من غيرها بعد الأربعين وإذا مرضت واحدة تعجّل موتها، كان الزمن يختلف عن زمن همام لكن العرق دسّاس وممتد لأبعد من سابع جد.

ولأن البيوت أسرار، ولأن ما ينتشر على ألسنة الناس هو جزء من الحقيقة وليس كل الحقيقة مهما كانت دقة الأخبار فإن الناس فى كفرنا تترك الأمر لصاحب الأمر، ربما لاتنكشف أخطر الأسرار وإن انكشفت فلفترة تنقطع بعدها أسيرة ويختصرها الناس فى عبارة للتذكير بما جرى إن كان للتذكير فائدة . ولابد أننى لم أعرف إلا أقل القليل من شئون الأزواج والزوجات فى كفرنا، لم أعرف إلا ما سمحوا لى بأن أعرفه، لكننى بالقطع عرفت أمى وأبى. وعرفت أنهما من بين كل أشكال العلاقات وألوانها كان لهما شكل مخصوص وطبع مخصوص ونهاية غير كل النهايات.

كنت وأنا فى مطالع الشباب أخاف على أمى من موت أبى، أتخيلها وقد ترمّلت ولبست السواد وتعصبت به واستسلمت لحالة من حالات الانطفاء بالاختيار، أو تخلصت منا على أى نحو وعاشرت غيره لأنها مازالت صبية والزواج سترة وحماية من الأخطاء كما يقولون. لا أدرى كيف تسلط على الخوف من مثل هذه المواجهة التى تحدث برحيل الأب، لعلنى لم أفكر فى رحيلها قبله لأنها كانت أصغر منه بسنوات لم تبح بعددها أبدا، ولابد أننى عبّرت لها عن مخاوفى بكلام غير مباشر أكثر من مرة فكانت تفهم قصدى وتطمئننى بأن أبى سوف يكون طويل العمر بإذن الله وأنه سوف يتمكن من تربيتنا وتعليمنا وتزويجنا وهو فى كامل قوته، وأنه لو بعد الشر بعد الشر تولاه الرب برحمته فإنها سوف تعيش لنا وبنا وأنه بالقطع لن يخطر على خيالها أبدا أن تفكر مجرد تفكير فى أن ترقد إلى جوار رجل غيره من بعده ثم تدعو بعد زفرة:

- وربنا يجعل يومى قبل يومه

كنت أحزن من أجلها أكثر من اطمئنانى على مصداقيتها وقدرتها على الوفاء لذكراه ولنا، وربما كنت فى مثل هذه الحالات أفهم أسباب خلافاتها الدائمة مع جدتى التى هى أمها ذلك أن أمى كانت تعتقد أن زواج جدتى الثانى بعد موت جدى لأمى كان خطأ فى خطأ، ذلك الزواج الثانى الذى أنجبت فيه خالتى العبيطة «كاف» وأن المرأة عندما تقبل مثل هذا الزواج الثانى تتملل من دورها كأم، كنت أشعر أنه قد انبنى بينهما جدار صلب لايلين أو ينزاح حتى فى أصفى الساعات التى تتفقان فيها على أى شيء وتوشكان أن تمتزجا مثل أى أم وابنتها، كان الجدار يظهر فجأة وينتصب حاجزًا قائما وقادرا على الفصل بينهما ولن ينزاح.

لكنها فى علاقتها بأبى كانت تختلف، ربما لأنه كان يعاملها بكل الود الممكن ويشركها فى أفكاره، يودعها أسراره وفائض ماله ويسألها عن اللائق والمناسب حتى من ثيابه التى يهم بلبسها لحضور أى مناسبة، يداعبها فى حضورنا ويرمح وراءها، يمسكها ويضمها إليه فى حنو دون أن يفلتها إلا إذا تدخلنا استجابة لاستغاثاتها الضاحكة تطلب منا مساعدتها أو الفرجة على أفعاله:

ـ يا راجل عيب عليك.. دا عيالك بقوا رجاله

ـ وأنا باعمل حاجه غلط لاسمح الله.. بالاعب مراتى.

يقولها وهو يقرصها أو يجذبها نحوه ثم يفلتها متوعدًا بأن يأخذ منها حقه فى أقرب وقت ممكن، كنا نضحك ويضحك هو أيضا. قبل أن ينصرف كل واحد لحاله.

لكنه فى ساعات القيلولة من كل يوم كان يختلى بها فى القاعة الجوَّانية فنتهامس بأنه دون شك يلاعبها ملاعبة أشدَّ ولاتفكر فى الهرب منه أو الاستجارة بنا مثلما كانت تفعل فى المندرة أو وسط الدار، نقول إنها هى التى راحت له بنفسها أو استجابة لنداء أو إشارة منه. ننساهما وقد عشَّش الصمت على القاعة.

وفى صباح كل جمعة وكل موسم وكل عيد وكل مناسبة سعيدة وأحيانًا من دون مناسبة بحساباتنا كانت هى تفتح باب القاعة فنرى فى وسطها طشت الحموم الكبير النحاس الأحمر وقد امتلأ بالماء الممتزج فيه الصابون، تفرغ الماء فى المواعين الأصغر وتحملها لترميها فى أركان الدار ووسطها البراح، تفعل ذلك بدلع وقد أحاطت رأسها بفوطة كبيرة أو بشكير وكأنها تشهدنا على سعادة قلبها وطراوة بدنها وبياض جلدها بعد الاستحمام، بعدها تعود للقاعة وتجلس على طرف السرير من ناحية الشبَّاك الصغير بينما يتمدَّد هو مسنودا على المخدَّتين بكوعه، ربما تنادينا لأى سبب فنراها وقد حلَّت شعرها المبلول وراحت تمشطه فتبرق خصلاته الغزيرة السوداء فى الأماكن التى تعبرها الفلاَّية العاج، وربما لاتنادينا ونسمع صوتها وهى تغنى لنفسها أوله:

ـ امك وأبوك ع السطوح بيفلُّوا بعضيهم يا عبده

ولا والنبى ياعبده قصبك سوس يا عبده

بيع واتجوز يا عبده

تحرص بعناد على إقلاقه إذا غفل قبل صلاة الجمعة وتجبره على القيام ليضع عباءته على كتفيه ويخرج متوجها إلى زاوية أولاد عوف، ربما يصحبنا معه فنصلى ونعود ونراها مشغولة بإعداد وجبة الغداء، تستمهله دون أن يسألها وتأسف على التأخير وكأنما فاتها تأدية فرض واجب لايحتمل التأجيل، يركن العباءة ثم يتطوع بمساعدتها فى عمل أى شىء دون أن تطلب ولايتردد عن مداعبتها بالقرص أو الضرب الهيِّن أو حتى بالكلام حتى تنضج الوجبة ونقوم بمساعدتها على رصها فوق طبلية العشاء، نأكل بشهية وانبساط لأنهما يأكلان بشهية وانبساط.

وفى ساعات الفراغ كانت تجمعنا وهو فى مشوار أو عمل وتحدثنا عنه وكيف أنه طيب طيبة نادرة وأنه من حسن حظها أن اقترنت به وخلفتنا، تتباهى بأنه لم يسئ إليها في كل عمره الذى عاشه معها لابضرب أو سب أو حتى يوم ثقيل مهما ارتكبت من أخطاء، كان يكتفى بسؤالها مستنكرًا عنها الخطأ:

.. كده برضه؟ انتى تعملى كده؟

تعتذر له أو حتى تسكت لعجزها عن تبرير الخطأ فيهز راسه ويغير الموضوع، ينسى الموضوع وتنساه، تقول إن عيبه الوحيد هو أنه لم يدخل في أى صراع على أى شىء في الدنيا وأنها كانت تتمنى لوطالب أمها بميراثها الشرعى الذى ورثته عن أبيها والذى نهبته جدتى ولم تشأ أبدا أن تعترف بذلك، كنا نفعل مثله ونطالبها بأن تنسى ذلك كى تريح نفسها فتشتمنا بضحك وتتهمنا بأننا مثله أطيب مما ينبغى، نفرح بأبوينا ونتمنى أن نفعل مع زوجاتنا مثلما يفعل عندما نكبر.

لكن مسألة الموت ظلت فى عقلى مثل الهاجس المتسلط، أو فى منطقة الاحتمال الدائم، تداعبنى وتعذبنى ولا أملك المقدرة على زحزحتها بعيدًا عنى حتى فى أسعد الأوقات، كانت طيوره تحوم حول ابى فى كل الحالات فأشفق فى الخيال عليها وقد ترملّت، وكنت أحيانا أطمئن نفسى وأقول إن المرأة اقوى من الرجل فى مواجهة الموت رغم الصوات واللّطم والندب والتعديد، أقول لنفسى هذا و قد سلّمت أمرى لله الخالق مانح الأعمار وواهب الحياة إلى اجل قريب، يمدّها أو ينهيها بحسب ما يشاء، يسكن قلبى بعض الوقت ويعاود الانشغال ، لا أملك القدرة على الفرار من سواد الأفكار وترتسم صورته على «دراية» الغسل بينما تولول هى وتناديه فلا يرد، تطلب منه القيام فلا يستجيب .

لكن ما جرى خالف كل هواجسى وظنونى لأنها ذات نهار كانت قد حمّرت لنا ديكًا ودست أرزًا وطجنت قلقاسًا بالخضرة فتغدّينا وانبسطنا وكانت فى مزدهرة بينما يداعبها على عادته وتتباعد عنه بخفة ولطف، يسألها وقد اقترب منها عن أسباب حمرة خدّيها الزائدة عن المألوف فترسح لتقف أمام المرآة، تطل على سطحها وتتحسّس خديها بفرح لأنها تأكدت من زيادة احمرارهما، تبدو صبية عفية فى حركتها وقد زاد نشاطها بينما ترفع بقايا الطعام، لكنها وعلى غير توقع وقد كان هو بعيدا عنها بمسافة قالتها مرة واحدة: آه..

نظر إليها وسألها عن سر الآه فلم ترد، اقتعدت الأرض فى نفس مكانها وقد امسكت ظهرها بكلتا يديها من منطقة الوسط أعلى الحوض، تدافعنا نحوها معه فنظرت إلينا بأسف وهمست له:

ـ دى شكّة موت.

ـ اتعدلى.

قالها وهو يساعدها على التمدد فى مكانها على الأرض وانا اضع الوسادة التى لم أعرف من أتى بها تحت رأسها، تأوهت هى عدة تأوهات وبدا لى أن عظام هيكلها كانت تتكسّر مثل زجاجة مصباح رقيقة وأسمع صوتها شهقت

شهقة واحدة ثم غابت عيناها وكفت عن التنفس، يهزُّها ونهزها فتهتز وقد بردت أطرافها وسرحت البرودة إلى بدنها وكلنا يكذب أنها يمكن أن تنخطف منا بهذه السهولة وعلى هذا النحو المفاجئ في لمح البصر، وكانت ماتزال ترف على ملامحها ابتسامة الأسف، بكيناها وبكاها قبل أن يشعر بنا الجيران والأهل، كأنما كان هذا الوقت لنا ويخصنا وحدنا، لكنهم دخلوا الدار فانقلبت الأشياء لأن الدار التي كانت تتفجر منها وفي أركانها الحياة صارت فجأة مكانا يلتقي فيه الوسطاء بين الموتى والأحياء من يجهِّزون الأكفان ويغسِّلون الأبدان قبل تكفينها، وكانت صرخاتنا لاتصل إلى أسماعها بالقطع لأنها لو وصلتها فلابد أنها كانت سوف ترد ، انعزلت عنا تماما وانعزلنا عنها، وكان النعش المركون جنب الجدار عند مدخل الدار علامة تؤكد أنها لن تفيق وأن هذا الغول المركون بلا حسٍّ ولا ذمة هو الوسيط الأخير بينها وبين المدافن حيث السكون الأبدي واللارجوع.

كان يناديها بصوته المجروح بينما يضعون جسدها في النعش، وعلى الرغم منه منعوه من حملها أو الذهاب إلى المدافن معنا في رحلة الوداع، لعله بكى بكاء الضعفاء المغلوبين على أمرهم وصار يناديها ونحن نتباعد حتى اختفى صوته تماما، وما عاد في الآذان غير الاعتراف المتكرر الذي يلجأون إليه في كل مرة يحملون فيها نعشًا في طريقهم للمدافن اعتراف بإيقاع رتيب مهموم ومستسلم وباعث على اليأس من التعلق بالأوهام:

ـ الدايم هو الدايم.. ولادايم غير الله..

وبعد طقوس الدفن وقراءة القرَّاء وتلقين التي أنسك على بدنها باب المدفن، عدنا تتقدَّمنا جدتي لأمي. صامدة وصلبة وقادرة على الاحتمال، رأيناه جالسًا وحده ينظر إلى سقف المندرة ولاينطق، وهمس الغباشي لجدتي:

ـ الراجل من ساعة ما سبتوه وهو على دي الحال

أشارت إليه تطلب منه أن يسعفها بكوز ماء فأسرع وملأ الكوز ثم ناوله لجدتي، اقترب منه بالكوز فلم يحرك بصره من حيث كان يطل لكنه أزاحه بيده ربما بشكل عفوي وربما بشكل مقصود، لكن الماء اندلق ومال أبي برأسه جهة اليمين ثم مال بكل بدنه رغم أننا كنا حوله نسنده ، ربما تكون قد فاتت ساعة أو بضع ساعة من الزمان الصعب قبل أن يسلم الروح هو الآخر وتنحط على رءوسنا بلوتان كبيرتان في نهار واحد، ولابد أنه كان قد تواعد معها في الخفاء على الرحيل معا لأنه في نفس اليوم انفتح نفس القبر للمرة الثانية ليضم بدنه إلى جوار بدنها وقد تكفَّن بنفس قماش الكفن وبدا لي وأنا واقف على قبرهما أسمع وصايا من كان يلقنه أنني كنت أسمع همساتهما الخافتة وهي تضاحكه ويضاحكها مثلما كانا يفعلان في قيلولة كل نهار داخل القاعة الجوانية.

كنا في كفر عسكر أول من تيتم مرتين في نهار واحد، وكنت وحدي أشعر أنني خلصت من هواجسي القديمة التي كانت تتسلط على عقلي فأسألها وأسأل نفسي عن مصيرها إذا مات وتركها أرملة، ولعلها بفعلتها جاوبتني على خلاف ما كنت أتصور أو أظن أو يسمح بذلك خيالي.

عبد القادر ياسين

مدخل إلى مسرح معين بسيسو الشعري

بعد ما ينوف على عشرين سنة من بداية **معين بسيسو** الشعرية، دلف هذا الشاعر المبدع إلى المسرح الشعري؛ في مفاجأة خارج السياق، وبلا مقدمات، وعلى حين غرة.

في كل ما كُتب حول إبداع **معين بسيسو**، فإن أحداً لم يُلقِ الضوء على أسباب تقحم هذا الشاعر عالم المسرح الشعري، وفي هذا التوقيت بالذات؛ كما أن أحداً من الذين اهتموا بمسرح **معين بسيسو** الشعري لم يفسِّر عزوف شاعرنا عن الاستمرار في هذا النوع الفني، رغم نجاح ما قدمه في هذا المجال.

ربما عاد هذا القصور في التفسير إلى أن من كتبوا عن شعر **معين**، ومسرحه الشعري، افتقروا إلى الإلمام بسيرته الذاتية، وتاريخه السياسي، إلماماً تاماً؛ يؤهلهم لإدراك ما يقبع وراء تقحم **معين** عالم المسرح الشعري؛ ثم عزوفه عنه. تعود معرفتي بشاعرنا إلى ربيع سنة ١٩٥٠، حين كنت طالباً في مدرسة الزيتون الإعدادية، في مدينة غزة. وفي إحدى حصص اللغة العربية قرأ علينا مدرسها، **حسن أبوشعبان**، قصيدة للشاعر الغزي، **معين بسيسو**، منشورة في شهرية «الأديب» الأدبية البيروتية المرموقة، في ذلك الزمان.

كان **أبوشعبان** يسارياً جسوراً في مدرستنا، وقرأ قصيدة **بسيسو**، بكل الحماسة، كأنه يعبئنا، ويهيئنا لدخول المعترك السياسي.

بعد زهاء سنة اعتقل **أبوشعبان**، ليقضي حكماً في «سجن مصر»، لمدة خمس سنوات فيما كان

معين بسيسو قد تخرج، قبل سنة واحدة، من قسم الصحافة في الجامعة الأميركية بالقاهرة. واكتشفت بأن منزل عائلته يقابل منزل أسرتي، في حي الرمال - بمدينة غزة. لكن سعادتي به لم تطل، إذ ما إن وطئت قدماه مدينة غزة، حتى غادرها إلى العراق، ليعمل مدرساً هناك. وإن ألغت الحكومة العراقية عقده معها، بعد أقل من سنة، واعتبرته «شخصاً غير مرغوب فيه»؛ أغلب الظن بسبب نشاطه السياسي المعادي لحكومة **نوري السعيد** هناك.

عاد **معين** إلى غزة، وانغمس تماماً في النشاط اليساري في قطاع غزة، إلى أن اعتقل، في ٩ مارس/آذار سنة ١٩٥٥، عقب قيادته انتفاضة عارمة، شملت قطاع غزة، من أقصاه إلى أقصاه، وامتدت ثلاثة أيام متصلة، احتجاجاً على اعتداء عسكري إسرائيلي غادر على القطاع، مساء يوم ٢٨ فبراير / شباط سنة ١٩٥٥، ذهب ضحيته زهاء أربعين مصرياً وفلسطينياً. مما فجرَّ الغضب الشعبي المكتوم، في شكل انتفاضة عارمة، لم يوقفها إلا الوعد الذي قطعته الحكومة المصرية على نفسها، بالعدول عن تنفيذ «مشروع سيناء»، أحد مشاريع توطين اللاجئين الفلسطينيين وإسكانهم، التي صاغتها الإدارة الأمريكية، في الثلث الأول من الخمسينيات، من أجل طي القضية الفلسطينية، بدءاً بتصفية قضية اللاجئين. كما تعهدت الحكومة المصرية بتسليح قطاع غزة، وتحصينه، وتجنيد أبنائه؛ استجابة لمطالب الانتفاضة. ورغم الوعد الذي قطعه الحاكم العام لقطاع غزة، أنذاك، اللواء **عبدالله رفعت**، بعدم معاقبة «إلا كل من أتلف أو أحرق، عن عمد»، إلا أن أجهزة الأمن شنت حملة اعتقالات واسعة، مساء يوم ٩ مارس/ آذار سنة ١٩٥٥، طالت زهاء سبعين نشيطاً سياسياً، ممن تصدروا هذه الانتفاضة، وفي المقدمة منهم **معين بسيسو**.

منذ ذلك الحين، ارتبطت **ومعين** في عمل حزبي واحد؛ وعشنا سوياً سنوات من النضال، والاعتقال، والنفي.

بعد أربعة وأربعين عاماً من سماعي أول قصيدة **لمعين بسيسو**، التقيت - مصادفة - ابنة زميل في مدرسة الزيتون، شاركني سماع تلك القصيدة، في ذلك اليوم الغابر من سنة ١٩٥١، هو **خليل الشنطي**. وعلمت من الابنة بأنها تحضِّر رسالة ماجستير عن «المسرح الشعري عند **معين بسيسو**»، وأن الأستاذ الدكتور **صلاح فضل** يشرف عليها. سألتها عما إذا كانت فسَّرت اقتحام **معين بسيسو** المسرح الشعري؛ وفي ذلك الوقت بالذات. ثم لماذا انقطع عنه، رغم كل النجاح الذي لاقاه؟ لكنها أفادتني بأن هذه مهمة صعبة، إلا على من أطل، عن كثب، على حياة **معين بسيسو**. فتداعت الأحداث في مخيلتي، ورأيت بأنه يليق بهذا الأمر أن يلقى عليه الضوء، قبل أن تداهم من رافق **معين بسيسو** المنية. وهذا واجب ثقافي تاريخي.

غني عن القول بأننا حيال شهادة تاريخية، أبعد ما تكون عن النقد الأدبي، بأي معنى من المعاني. فلم أعتد التطفل على غير مجالي البحثي؛ وإن كانت هذه الشهادة تفيد الناقد الأدبي، بكل تأكيد.

حقبة وسيطة

في مطلع يوليو/ تموز ١٩٥٧، تم الإفراج عن **معين** وستة من المعتقلين، ضمن آخر دفعة من المعتقلين

الفلسطينين فى «سجن القناطر»، شمالى القاهرة. وعاد معين إلى سابق نشاطه السياسى، وإن خرج من السرية التامة إلى شبه العلنية، بعد أن تحول اليسار عن عداء عبدالناصر، وعاشا سوياً شهر عسل، امتد حتى أواخر عام ١٩٥٨؛ حين تفجُرت التناقضات بين التيار القومى، بقيادة عبدالناصر، فى الجمهورية العربية المتحدة (مصر وسوريا)، وبين التيار اليسارى، بقيادة عبدالكريم قاسم، فى العراق، على النحو المعروف وتسارعت الأحداث، وتعرض التيار القومى إلى حملة اعتقالات فى العراق، فيما تعرض اليساريون إلى حملة موازية فى الجمهورية العربية المتحدة، التى لم تستثن أجهزتها الأمنية قطاع غزة من حملتها هذه. وفى مساء ٢٣ أبريل/ نيسان ١٩٥٩، شنت هذه الأجهزة حملة اعتقالات، طالت ثمانية عشر يسارياً فى القطاع. فى مقدمتهم معين بسيسو؛ تلتها حملة أخرى، فى ١٠ أغسطس/ آب من السنة ذاتها. اعتقل بموجبها ثلاثة عشر نشيطاً يسارياً آخر؛ أودعوا جميعا «السجن السحرى»، عند أطراف العباسية، أحد أحياء القاهرة؛ قبل أن تقوم أجهزة الأمن بنقلهم، فى ٢٦ أغسطس/ آب ١٩٦٠، إلى «سجن المحاريق»، فى صحراء مصر الغربية.

لم يفرج عن معين. إلا ضمن الدفعة الأخيرة من المعتقلين الفلسطينيين - كما هى العادة - فى أحد أيام شهر مارس/ آذار ١٩٦٣.

على أن التاريخ لم يعد نفسه هذه المرة، حيث عارض معين تشغيل الحزب الشيوعى، ودخل فى مواجهة مع من أرادوا تشغيله. هنا وقع معين فى مأزق حقيقى؛ فقد بنى مجده على كونه شاعراً شيوعياً. فإذا ما أعيد تشغيل الحزب، وكان معين خارجه، فقد الشاعر مصدر مجده؛ وإذا عاد وانخرط فى الحزب، فتح الباب لاعتقاله، من جديد؛ الأمر الذى لم يعد يرغب معين فى تكراره.

حتى أنه قال، يوم غادر مدينة غزة، لآخر مرة: «لن أدع زنازينهم تأكل لحمى»!

حين تأكد لمعين بأن معارضته تشغيل الحزب قد أخفقت، غادر قطاع غزة، يوم ١٦ يناير/ كانون الثانى ١٩٦٦، إلى بيروت، بعد أن كان اتفق مع مدير تحرير أسبوعية «الحوادث» البيروتية، شفيق الحوت، على العمل فيها. إلا أن عدة عوامل تشابكت، فحالت دون التحاقه بالحوادث، مما اضطره للعمل فى مكتب لتأليف الأغانى، فى عاصمة البهجة، بيروت، يمتلكه الإذاعى الفلسطينى المعروف، عبدالمجيد ابو لبن. لكن الحياة فى بيروت لم ترق لشاعرنا، فغادرها إلى دمشق، بعد زهاء عام واحد من إقامته القلقة فى بيروت. فى دمشق عمل نائباً لرئيس تحرير يومية «الثورة»، حتى جاءت هزيمة يونيو/ حزيران ١٩٦٧، فكان معين أحد ضحاياها، حيث نحّته الحكومة السورية عن موقعه هذا، ضمن من نحّتهم، وكأنهم تسببوا فى الهزيمة! واعتكف معين فى منزله، بحى المزرعة فى العاصمة السورية، حتى أواخر سنة ١٩٦٨؛ حين واتته سانحة للانتقال إلى القاهرة، والعمل بها، عبر اتفاق خاص مع سفير مصر فى موسكو، آنذاك، الدكتور مراد غالب.

ما إن وصل معين العاصمة المصرية، حتى تم تعيينه فى يومية «الأهرام» القاهرية. وسرعان ما أصبح مسئولاً عن صفحة «فكر وفن»، التى استحدثت فى الملحق الاسبوعى لليومية الموما إليها.

معروف بأن مثل هذا الموقع لم يكن يشغله إلا من يزكيه مجلس خاص، ملحق برئاسة الجمهورية المصرية، يضم علماء نفس، واجتماع، ورجال أمن. وكان **معين** قد عدَّل كثيراً في قناعاته السياسية، التي سبق أن عبر عنها في «سجن المحاريق».

فبدل بتشدده إزاء نظام الحكم في مصر ليونة، وبعدائه تأييداً. فكانت قصائده التي نشرها في مجلات «الشعر»، و«الهلال» القاهريتين، و«الحرية» البيروتية، في هذا السياق.

في عدد أكتوبر/ تشرين الأول، سنة ١٩٦٤، من المجلة الأولى، نشر **معين** قصيدته «المصباح والطاحون»، التي قال فيها:

والطواحينُ التي عاشت
على قمحك أجيالاً طويلة
أطعمت كلَّ جرادِ الأرضِ
لم تعطك مثقالَ فتيلة.
لستَ شمشون
ومن أحببتها ليست دليله
فلْتَها تطحن، ولتمضِ لكي تنحتَ
أحجاراً لكي تبني طواحين جديدة

وبعد أن عبَّر **معين** في «المصباح والطاحون» عن ضجره، وفقدانه الأمل في جدوى مواصلة النضال والتضحيات، نشر قصيدة «جزيرة الشعارات القديمة»، التي أعلن فيها تخليه عن أفكاره القديمة:

هو ذا أنتَ، وأجراسكَ
أعشاشُ العصافير الطريدة.
صاح من أي جزيرة
عدت لا تحملُ
صلبان الشعارات القديمة
عضة الأسوارِ للأسوار خلّفت
وللشوك الجراحات الحزينة
التي للأسماك يا صاح الشعارات القديمة
التي، فالأسماك لا تقرأ
والأعماق خرساء كتومة

ولأنه ظل مدرجاً على «القائمة السوداء»، منذ ربيع ١٩٥٥: ممنوعاً من زيارة مصر، نراه ينشر، في شهرية «الهلال» القاهرية، مطلع سنة ١٩٦٥، قصيدة «طابع بريد إلى القاهرة»، يعبر فيها عن أشواقه، وتلهفه لزيارة قاهرة المعز:

حلفت بالقصيدة
بطابع البريد وهو شرفتي الوحيدة
حلفتُ، وقد عشقتها صغيرة
وحينماتفجّرت
وأرخت الضفيرة

قصائدي تراكضت
حروفها الصغيرة
فالدار يا حبيبتي بعيدة
سلاسل ثقيلة
سلاسل طويلة
بلابل تموت في الظهيرة

احلفين بالقصيدة
بطابع بريد وهو شرفتي الوحيدة
بوردة، بشمعة صغيرة
أوقدتها في الليلة الضريرة
أن تكسري سلاسلي الثقيلة
بريشة، بوردة صغيرة

وفي أسبوعية «الحوادث» البيروتية، نشر، سنة ١٩٦٥، قصيدة، برر فيها مغادرته الحزب الشيوعي؛ وأعادها إلى نفوره من بعض أعضاء الحزب، وممارساتهم، إلى أن يقول:

ملوث صحبة الملائكة
ملوثها سنمنها

وفي مجال النثر، نشر عدة مقالات سياسية، في أسبوعية «الحوادث» البيروتية، صيف ١٩٦٤، انتقد فيها بشدة اليساريين المصريين، بسبب استمرار بعضهم في معارضة نظام عبدالناصر.

الموضوعي يكمل الذاتي

بقدومه إلى مصر، وتبوئه موقعاً رفيعا في «الأهرام»، دخل معين حقبة جديدة في حياته، ومواقفه السياسية، وعالمه الشعري، في آن معاً.

لقد وصل معين هنا، في وقت انخرطت فيه مصر في الإعداد لتحرير الأراضي العربية التي اغتصبتها إسرائيل، والتي اصطلح على تسمية هذا العمل التحضيري المضني «النضال لإزالة العدوان». في الوقت الذي عاش فيه المسرح المصري امتداداً لأزهى عصوره.

ومهد موقع معين في الأهرام لشاعرنا الطريق. فهو في موقع مسئول داخل الجريدة الأثيرة عند عبدالناصر، والتي يمتلك رئيس تحريرها، آنذاك، محمد حسنين هيكل، نفوذًا سياسيًا استثنائيًا، يفوق نفوذ رئيس الوزراء نفسه.

من جهة أخرى، كان «شعراء المقاومة» قد احتلوا المنصَّة، فغطوا على من عداهم من الشعراء العرب. ومن يسترجع تلك الأيام الخوالي، في السنوات الثلاث التالية لهزيمة يونيو/ حزيران ١٩٦٧، يجد بأن توفيق زيَّاد، وسميح القاسم، ومحمود درويش قد احتلوا جُل المشهد الشعري، ولم يتركوا لغيرهم موطئ قدم. حتى غدت ظاهرة «شعراء المقاومة» حكراً على هؤلاء الشعراء الثلاثة، دون غيرهم من الشعراء.

فغدو! موضة تلك الفترة العصيبة. وبالكاد وجد معين لبعض قصائده مكاناً تحت الشمس، في ذلك الوقت: ولعل المفارقة هنا أن معينًا ضمن أهم من أسس لشعر المقاومة، حتى قبل أن يقرض من حملوا هذه الصفة الشعر.

على أننا يجب ألا ننسى النهوض الفدائي الفلسطيني، الذي بدأ مع الهزيمة الومأ إليها، ثم اشتد منذ هزيمة القوات الإسرائيلية، في «معركة الكرامة»، في وادي الأردن (٢١/٣/١٩٦٨)، على أيدي بضعة فدائيين فلسطينيين، وجند أردنيين.

الاستنتاجات

ما من شك في أن مغادرة معين بسيسو لحزبه الشيوعي، سنة ١٩٦٣، قد منحته عدة مزايا، دون أن

يقصد. ورب ضارة نافعة. فأولاً ثمة تحرر منطقي وطبيعي من القصيدة التعبوية؛ وثانياً أتاح التفرغ **لمعين** التخلص من المهام الحزبية الكثيرة والثقيلة، التي طالما حملها **معين** على كاهله.

كما أن خروجه من قطاع غزة منحه استقراراً نسبياً، بعد أن أفلت من سيف الاعتقال المسلط على رقبته في القطاع، المخنوق جغرافياً وعُرفياً.

فيما أدى خروج **معين** من الحزب - من جهة أخرى - إلى ولوج شعره مرحلة انتقالية، اتسمت بالغموض الفكري والسياسي. فطفق صاحبنا ينقب عن محسنات فنية، علّها توارى هذا الغموض؛ مما أدخل شعره مرحلة جديدة؛ لفها الضباب الفكري والسياسي، وإن ارتقت فنياً عن سابقتها. مما خصّب الأرض لمرحلة ثالثة في شعر **معين**، عبرت عن نفسها، وتجلّت في مسرحه الشعري اللاحق.

وصل **معين** مصر، إبان ذروة نهوض المسرح المصري؛ مما أغراه على الكتابة لهذا المسرح. بينما قطاع غزة خالٍ من أي مسرح، والحياة المسرحية في لبنان وسوريا متواضعة الإمكانات.

فضلاً عن أن **معين** ربما تصور بأن نهوض العمل الفدائي الفلسطيني، فيما بين سنتي ١٩٦٧ و ١٩٧١، يتطلب شكلاً جديداً من الإبداع، يتخطى القصيدة.. وقد يكون رأى في المسرح الشعري فضاءً يرتع فيه، ويتميز على من عداه من شعراء فلسطين، بعد أن غطى «شعراء المقاومة» المرحلة بقاماتهم.

ما من شك في أن موقع **معين** في جريدة «الأهرام»، مسئولاً عن صفحة «فكر وفن»، قد فتح أمامه الأبواب، التي طالما ظلت موصدة في وجهه.

أما لماذا كف **معين** عن تقديم مسرحيات شعرية؟ فأغلب الظن لأنه غادر العاصمة المصرية، سنة ١٩٧٢، بعد أن غاب عبدالناصر، الذي انحاز **معين** إلى نظامه. فتراجعت الحركة المسرحية المصرية، بالترافق مع التراجع السياسي والثقافي. ففضّل **معين** الالتحاق بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية عموماً، وبالسيد **ياسر عرفات**، على وجه التحديد. متخذاً لنفسه، منذئذ، منحى آخر في الحياة، والسياسة، والشعر على حد سواء، فافتقد الاستقرار، وغرق في تفاصيل العمل اليومي، وانشغل بكل ما هو دعائي، من جديد.

لقد أحس **معين** بأن حظوته لدى النظام قد انحسرت كثيراً، بعد انقلاب مايو/ أيار سنة ١٩٧١.حتى أنه كتب ثلاث مسرحيات شعرية، تالية لنجاح عرضيْ مسرحيتي «ثورة الزنج» و «شمشون ودليلة»؛ الأولى على «المسرح القومي»، في فبراير / شباط ١٩٧٠، وقد أخرجها **نبيل الألفي**، فيما قام ببطولتها **عبدالله غيث**، و**محسنة توفيق**. والثانية على خشبة «مسرح توفيق الحكيم»، سنة ١٩٧١، وأخرجها، أيضاً، **نبيل الألفي**، وتولى بطولتها **حمدي غيث**، و**نور الشريف**، و**سهير البابلي**، و**نعيمة وصفي**، و**عبدالعزيز مخيون**، و**محمد عبدالعزيز**.المسرحيات الثلاث هي، على التوالي، «الصخرة»؛ «العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع»؛ و«محاكمة كتاب كليلة ودمنة».

يلاحظ أن أولى مسرحيات **معين** الشعرية، «**مأساة جيفارا**»، لم تصعد إلى خشبة المسرح - أيضاً. صحيح أن **معين** ما كان ليكتبها لو بقي عضواً في الحزب الشيوعي، بسبب تحفظات الأحزاب الشيوعية، آنذاك،

على فكر **جيفارا** وممارساته؛ لكن نظام عبدالناصر ربما لم يكن مهيئاً للترحيب بحرب الشعب على الطريقة الجيفارية؛ لذا رأينا مؤسسة المسرح تنحاز إلى مسرحية **ميخائيل رومان** عن **جيفارا**، دون مسرحية **معين**.

بعدها عاد **معين** إلى القصيدة الغنائية، حتى تمكن - في زهاء عشر سنين - من إصدار أربعة دواوين، هي، على التوالي: «قصائد على زجاج النوافذ»؛ «جئت لأدعوك باسمك»، «آخر القراصنة من العصافير»؛ و «الآن خذي جسدي كيساً من رمل»، قبل أن يتوجها برائعته «القصيدة»، التي نشرها، عشية وفاته، في لندن، مساء يوم ٢٤ يناير/ كانون الثاني ١٩٨٤.



قبض ريش

تَحْتَ الوِسادَةِ جُملةٌ بيضاءُ

كَالطَّاووسِ تمرَحُ فى بَساتين السُهادْ

تنسلُ مِنْ بين الأنَامِلِ

حَتَّى تبلغ الحلقومْ.

فى حفل مَابَعْدَ الحداثة

حيْثُ يُحْيِى بَعْضُ قنَّاصى القصَائدِ

- مِنْ عيارٍ يُشْبِهُ الهايكو تماماً -

سَهْرةً لِلجنّ ، لا أحَدٌ رأى

أَحداً يَجُودُ بِبَيْتِ شِعْر

رَغْمَ حَضْرةِ شَمْهَرُوشٍ نَفْسِهِ..؟

نَجمٌ مَجُوسِىٌ عَلَى بابِ القَرِيحَة -

- وَحْدَهُ التَّنوينُ في جَيْبي -

نَوارسُ، زَهْرةٌ وَحْشِيةٌ في البالِ

بِضْعُ نَوافِذ مُتَدلِّياتٍ

مِنْ غُيومٍ مَالحةٌ

بَيْني وَبَيْنَ البحَر

جُمَلٌ حدَادٌ مُرّةٌ تَعظُ النَّبيذْ

والحِبْرُ ثانيةً يَميلُ إلى الهُجُودِ

مِلَبْداً بالرِّيشْ؛

وَأنَا بَعيدٌ عَنْ يَدِي،

مَاضٍ إلى حِضن الحماقاتِ النبيلةِ

في عشايا الموت

تتبعُني الدَّوَاةُ

بتِلاَلِ اقلام ومَزْبلَةٍ جَديدَةْ.

كان الشارع الخلفيُّ بطنين احرفه واشباحه المحليّةِ الصّنع، مرسوماً في وسط الصفحة كَذَنبٍ مقطوعٍ منْ شجرةٍ، كانتِ الأشجار تقطر اشعاراً، - ليس للنشر - والاشياء كانت تطوف بِكَ بلسانٍ مدبوغ في كتب صفراء. كنتَ الغريب حَقّاً يحوم حول بيته المنزوع من الصفحة مرسوماً على هامش الأشياء.

أنت الطالع من حُقّ مخبوءٍ

في ردهات كتاب الموتى

من أنت؟

يخوي الشارع بالتدريج يُفبق

الموتى،
والصفحةُ تبتلُ على الريق
بنسيبٍ ملتبسٍ
بمَديح سوداوى للريح.

وإذاً
علينا باقْتراضٍ عاجلٍ
من بنكِ (بيسوا) لِسدِّ العوز
فى الرؤيا.
وَهُناكَ حَلٌ غيرُ مسبوق بَتاتاً:
أن نُفقِّسَ بيضةَ الفينيقِ
- تُجلبُ بالتهريب
من أعالى القفار -
فى الصفحاتْ
فلعلّها تَهَبُ الشطورَ مَناقِراً
مسمومةَ الإنشاءْ...
يَاجُملةً بِحليب ريشٍ
فى فَمِ دَامٍ،
كم كنتِ انت سمَاوتى، مفتاحَ
نُطقِى المستحيلَ عَلَى المدَاج

وكنتِ فَجر قصيدةِ غزليّةٍ

فى ظلِّ أشجار المحلةِ

كنتِ مرْآتى على وَجْهين حَارِسَةً

الحرُوب البِكْرِ فِى الأوراق فى الاحلامِ

نَجْمَ الرُّخ مطروزاً عَلَى قَلمى،

السلَيقة فى صباها!

كلّما شرَقِ المِدَادُ بغُصّةٍ بيضاءَ

تهربُ فِلْذةٌ مِنّى

إلى عَيْنِ الدّواوينِ الرّحيبةِ فى يَدَيْكِ

وها أنَا مُتَأخراً

ألْقاكِ دوماً بَعْدما تَنْأيْن، يا حَجَر

الطريق الفلسفىّ

أرَى جُسوراً من غبار فى يَديكَ،

قُشورَ تِيهٍ فَظّةٌ، لاَ تَبْرحُ المعنى،

وَجُنوحَ لفظٍ للجنونِ عَلَى يَدَيْكِ،

أرَى المسافاتِ العَصيّةَ مَرّةً

تنسابُ فى موج الكنايةِ

ثُمّ يكسُوها السرابُ

أرَى الكناية تستعين بأذرع التشبيه.

كى تَنْسَلّ مِنْ عَسَسِ البَيَاضِ

بغير جدوى
وَاطئاً يَرْتَدُّ إيقاعى إلىَّ
تَهدُّجَ الحاكى
تدحْرجتِ البداية~ مِنْ اعالى السَّطْر
ضَجَّ الرّمْزُ بالشكوى
فلا رامبو ولا نرفالُ
بقادِرَيْنِ على انتشالِكَ مِنْ فِخَاخِ الرِّيشْ.

بَاقٍ هُنَا
تشِمُ العبارةَ «غيمةٌ فى بنطلونْ»
ونَضيعُ فى نَثْرٍ خفيفٍ
لَسْتُ أعْدُو جُمْلَةَ العنوانِ
وَهْىَ تُطِلُّ مِنْ فوقٍ
على شبهى فى المقْطع الخدِّيجِ
أسْرابُ العَنَاوِنِ تَخْتفِى فى الركنِ
تنتظر الفكَاكَ. تَلُوحُ عن بُعْدٍ.
أُطِلُّ مِنَ العبَارةِ مُثْخناً
بِزُكَامِىَ الحبْرِىِّ
أغبِطُ ظِلَّ جيرانٍ نَدَامَى - ديك الجنّ مِنْهُمْ -
يَهْرَبُون بشِعرهِمْ

مِنْ شرفةِ الديوان ثُمّ يَضمُّهُمْ
خَبَبٌ جريحٌ ليس تُدْرِكُهُ القصيدةُ..
وعَروُسُ بَحْرِكَ لن تَنطَّ مِنَ العمارةِ
أو تهلَّ من الجريدةِ. (هُومروسُكَ) ظاعِنٌ
فِي النَّوْمِ يَحْرُسُ غرفةَ الوزنِ،
استعَاراتٌ بِلاَ نَسَبٍ تُيمِّمُ
شَطْرَ اشعارٍ جديدةْ.
قُزَحٌ مِنَ الأرَقِ المقوّى،
ظلَّ يَلْهُو بالقريحةِ نِصْفَ عامٍ
بَلْبَلَ الصَّفحات، لَوَّحَ بالتَّعاليمِ الأخيرةِ
مِنْ شُقُوقِ الرَّفِّ:
في مقهى السَّوَيْقَةِ إعْتَكِفْ
بالَّليْلِ عَرِّجْ نحو بُرْجِ الدارِ
يَوْمياً تمرَّنْ، ما استطعتَ،
عَلَى (البَرَاولِ) وَ (العيوطِ)(*)
وبُعَيْدَ ذلكِ الدِّيك في الحَمَّامِ
خَفِّفْ بالسَّعوطِ الدّاءْ.

ضوضاءُ نبشٍ في حَوَاشي الفجرِ.
ضَوْضَاءُ المعاني تَسْبِقُ المبنَى إليّ،

تُرى رَوَاقيونَ ثم مُدَرِّبونَ يُحكّكُونَ مَطَالِعاً

سَيَمُجُّها الذَّوْقُ الطَّبِيعيُّ! الحقيقةُ

انَّنِى مِنْهُمْ. أعصُرُ مَا تبقَّى مِنْ حَلِيبٍ

خلَّتنِى السَّاقِى وَخلتُ طَرِيدَتِى السلطانَ

وَزَّعْتُ أناتى عَلَى أفْواهِىَ السِّتِّينَ

فى الطُّرقَاتِ مَقْهَى النَّثر

رَاحَ يِنْسخ أنْسَاغ القصيدةِ

جُمْلةٌ بَيْضَاءُ تحمِلُنى إلى لَيْل البدايةِ

ثُمَّ نَثر حانقٌ سَيُراوِد الكلماتِ

لكنَّ «الجميلاتِ النيام» يُرِدْنَ

تَحْويلَ المخاضِ

إلى رِوَاية يَوْميَّاتٍ حَامِيةْ..

فِى المُلْحَقِ الأدَبِىِّ

نَقْدٌ لاَذِعٌ أفْشَى عُيُوبِى بالتَّراتُبِ:

طَفْرَةُ المدْلُولِ

تنضيدٌ غَلِيظٌ لِلْقَوافِى

إنسِدادٌ فى شَرَايينِ البَلاَغةِ

حَبْسَةٌ فى الدَّفقِ

تَلْغيزٌ عِضَالٌ

ثُمّ تَوليدٌ مُعَادٌ للمجازِ
مَعَ التّحذلُقِ فِى التّنَاصّ
إضافةً لِلْحَشْوِ وَالترقيع وَاللّغْوِ المَحَلّى
والنّتيجَة:
رَيْعُ شِعْرٍ بَيْنَ بَينْ..

شَعْبى المُعَلّقُ فِى البياضات
المجيدةِ يَتّقِينى
كلّما حَوّمْتُ أَبْغِى
الشّطْبَ والتّلْفِيقَ
إنزَلِقِى رُوَيداً فَوْقَ كَفّى
وَالْعَقِى القَلَم الرّصاصَ وَدَثّرِينى
بالرموش الزّرق
مِنْ حِمَمى الخوالى
عينانِ بَاليتان بين يدىّ
كَىْ أَزِنَ البُحورَ الوافدةْ
وَأُحَنّش العنوانْ
فى حانة المهدية السُّفلَى
ـ يؤثّثُها التّبَحُّرُ فى النّبيذِ
وغَمزةُ السّاقى، رَوائح سَلْطعونِ الدّارِ

دَاليةٌ عجوزٌ. هل يَشُمُّ الحبر

انْخابَ الدُّخَان الآنَ؟! ـ

كنتُ قُبَيل صوتِ الديكِ

أنبأنى رواةٌ قادِمونْ

من عَيْنِ شامَةْ

أنَّ القصائد سوف تُطْلِقُ

سَاقَها ونَواتَها للرِّيحْ

وَتُعلِّقُ العنوانَ فى

نجم الظهيرة ـ

تارةً

وَرقَى وليلى تارة أخرى

إذَنْ

لِنُلاَعِبِ الأبْراجَ حَتَّى

يَتْعَبَ السَّرطَانْ

وَيَصيرَ بُرْجِى فَحْمةً

وَسُطُورُ كَفِّى التَّرجمانْ

شعراؤك القَلِقونَ يختصمونَ

فى عُنُقِ الزُّجاجةِ والزُّجاجَةُ

مَحْضُ تمويهٍ جِنَاسِىٍّ

أرَى الخيَّامَ مِنْ رفٍّ يُشيحُ بِوَجْهِهِ
عنَّا، سلاماً،
هَاهَمُ الأضْدَادُ والأشباهُ جَاءوا،
قَطَّروا الأحْشاءَ تَقْطيراً، وجاءوا
- بَعضُهُمْ سَيَقْدُمُ الجَائِى
وبعضٌ نشرةَ الخَبرِ السَّريعةَ -
كُلُّهُمْ، بَيْنِى وبينك، أمْهَرُ الشُّعراءِ
كَمْ طَالَتْ لِحَاهُمْ بَعْدَ سِنِّ اليأسِ!
كَمْ شَحذُوا القَريحةَ بالصُّراخِ
تَناثَروا مثل النُّشَادرِ فوق
قَارِعة القصائِدِ
يَبْتُرونَ مَقَاطِعاً شَتَّى - وقد قالوا
علَى مرأى مِنَ النُّقَّادِ
هُمْ دَلَسُوا علَىَّ، أقُولُها عن سُوءِ قصْدٍ،
وهم خَطفُوا الدُّوبيتَ الغَضَّ
مِنْ قَلْبِ المُوَشَّحِ
دَوَّخُوا الإيقاعَ بالتَّدْوير.
هِىَ ذى بَقَايا الرِّيشِ
تَنْدَى
مِنْ جَبِينى المَقْطع العَاصِى:

- سَأخُذ حَفنةً مِنْها
عَلَى مَضَضٍ مُوسِيقىً صَرِيحْ -

شعراؤُكَ الحَنِقُون يَحْتَشِدُونَ
قَصْدَ النَّفْخِ فِى المبنى
وَفى حلْقِ القوافى
مَطلعى أضْحَى الختَامَ برغم
صَوْتِ البَحْرِ أمْسَيْتُ الهَوَامِشَ
مَحْضَ تَعْلِيقٍ شفَاهِىً
عَلَى نَصٌ أضاعَتْهُ الدَّواةُ
وأبْدَلُوا العنوان: قبضُ الروْح
بِعَناوِن مَدْكُوكَةٍ جِداً:
شروقٌ بضاضةِ فى الوزنِ
فصٌ من فصوص النَّبر
عتْباتٌ، فراتٍ تُحتذى

لا تنسَ.
قبلكَ بعض أسلاف عِجافٍ
عَلَّقوا الاقلامَ
واندثروا خِفافاً فى دواوين انيقةْ
مثل الجرفطى والمُسيَّب والغَرَبْلِى الابنِ
وابن اخيه لوقا والدراويش الثلاثة:
أسْخلُوف، حكيم تازةَ .

والملقَّب: هرُجاوا.. والبَقيةُ سوف تَأتِي..

فلتة مغزل

نوارسُ خُضْرٌ
جناسٌ عنيدٌ يعود إلى البيتِ
لَفْظٌ يَدُقُ على الباب
نَعْتٌ ينُط علَى المَائدةَ
وَأنْتَ تُشَاهدُ فيلم الظَّهيرةِ:
«عَوْدَةُ بُوذَا» بِدُونِ اكتراثٍ
بكأسِ النبيذ إلى النِّصفِ.
أوْراقُ عشبٍ ستَتَعْلَقُ بالكُمّ
شَيئاً فشَيْئاً، علَى صيحةٍ فى الثلوج
تتُوِّجُ مشهد فيلمكَ، قَبْلَ النِّهَايةِ
تحنو الدَّواةُ، خَريفٌ على النافذةْ
كعتْبة دَارٍ سَعيدة.
تَحرِكْ.
وَحكَّكْ صَدَى الرِّيح ما شِئْتَ
لَكِنْ تَرَفَّقْ بِعِشْبِ القَصيدةْ.

(المغرب)

إشارات:

١ ـ البراول: ج بُروْلَة: لَفْظ يُطلِق على الأبيات العامية الواردة فى الموشحات الفصيحة المُغناة.
٢ ـ العُيوط: ج عَيْطة: انماط من الغناء المغربى الشعبى، ذات صيغ وقوالب لحنية وأدائية متنوعة بتنوُّع بَوَادِى المغرب.
٣ ـ الجاذى: شاعر مغربى تقليدى.

جون ابدايك[٢]

ت: ميسلون هادى

لا يزال للبعض فائدة[١]



كان فوستر يساعد زوجته السابقة فى تنظيف عليّة البيت الذى كانا يقيمان فيه ذات يوم وتعرضه الزوجة للبيع الآن، عندما عثرا على دزينات من اللعب المكسورة والمنسية هناك: بارجيسى ومونوبولى ولوتو[٤]: لعب تقلد ستراتيجيات سوق البضائع وتحرى الجرائم ومضاربات العقار والدبلوماسية العالمية والحرب: لعب بلوالب ومكعبات زهر وحروف ورجال فضاء من الورق المقوى أو سفن حربية من البلاستيك، لعب اشتريت بأسعار رخيصة وأخرى اشتريت من المحلات الراقية المحمومة على انغام الموسيقى بآمال الكريسماس، لعب تم التمتع بها فى عصرية عيد ميلاد وبضع عصريات بعدها ومن ثم افسح لها الطريق، ناقصة من قطعة أو قطعتين، لكى تذهب إلى الخزانة ومن ثم إلى العلية.

على الرغم من ذلك، كانت تلك اللعب، فى علبها البراقة المسطحة بين صناديق الخردوات والملابس التى صغرت، لا تزال تحتفظ بقيمتها: لوالب منصاتها الصغيرة لا تزال تعمل، ومنطق تعليماتها لا يزال مثيرًا للتشويق، إذا ما أعطيت الفرصة.

---

(١) القصة ـ Stiu of som use ـ مأخوذة من مجموعته ـ TRUST ME .

(٢) جون إبدايك روائى وشاعر وكاتب قصة أمريكى من مواليد ١٩٣٢ بنسلفانيا تخرج فى جامعة هارفارد عام ١٩٥٤ ثم عمل بين عامى ١٩٥٥ ـ ١٩٥٧ فى صحيفة النيويوركر التى كان يكتب لها القصص والقصائد وعروض الكتب، يقف الآن فى طليعة الكتاب المجددين فى امريكا وله تسع مجاميع قصصية وخمسة كتب شعر ومسرحية واحدة واثنتا عشرة رواية. من اشهر اعماله: اركض ايها الأرنب، ريش الحمام، اعمدة الهاتف، ازواج، متاحف ونساء، رؤية روجر، مواجهة الطبيعة، مشاكل وقصص أخرى.

- ماذا سنفعل بكل هذه اللعب؟

صاح فوستر بشيء من الألم على أفراد عائلته الذين كانوا ينتشرون فى أعلى وأسفل سلالم العلية. صاح الابن الأصغر وكان قويًا فى التاسعة عشرة من عمره:

- أيمكن أن تكون الإرادة الخيرة بحاجة إليها؟

قالت زوجته السابقة وكانت لا تزال زوجة بما فيه الكفاية لتعتقد أن كل أسئلة زوجها تستحق الإجابة.

- اعتدنا أن نعطى أشياء مثل هذه إلى دور الأيتام، ولكنهم لم يعودوا يسمونها دورًا للأيتام. أليس كذلك؟

قال فوستر:

- إنهم يدعونها الآن بالبيوت الأمريكية الاعتيادية.

ابنه الأكبر، ذو اللحية الشهباء، والذى أصبح يبلغ الثانية والعشرين. قال:

- إنها لا تعمل على أية حال. وكل لعبة منها قد فقدت شيئًا.. وهذا ما أدى بها إلى الغرفة العلوية.

- إذن لماذا لم نرمها جميعًا فى حينها؟

سأل فوستر وكان عليه أن يجيب نفسه. الجبن كان هو الجواب والكسل إشارة إلى الماضى.

أولاده الذين تبدو عليهم إمارات التمرد جاءوا ونظروا من خلف كتفيه إلى تلك الثروة المهجورة من الألعاب ثم بصمت تطلعوا معه إلى تلك الأيام السعيدة بالفعل التى ارتبطت بهذا الموديل أو ذاك من الأسهم والمربعات الملونة. لقد مست حياتهم هذه العملات الكاذبة والمعدادات ذات يوم والمتعة قد تدفقت فى ممرات هذه الفضاءات المرتبة. ولكن الوقت مضى.. وبالكاد تبقت الذكرى.

- هيا ارموها.

قال الابن الأصغر بصوته الرجولى. وكان قد استعار شاحنة بيك أب من صديقه من أجل حملة التنظيف هذه وركنها فى المرجة الواقعة تحت نافذة العلية لكى ترمى القطع الصغيرة من النفايات مباشرة إليها، أما القطع الكبيرة فكانت تحمل من أسفل السلم وعبر الصالة الأمامية للبيت حتى امتلأت الشاحنة بالنضائد القديمة والساعات الراديوية المكسورة والأحذية القديمة المنبوذة. وأصبح ضرب أرضية الشاحنة بالأشياء المقذوفة من أعالى البيت لعبة بحد ذاتها. فكان فوستر يرمى اللعبة تو الأخرى على هدفه الذى يبعد طابقين إلى أسفل وعندما يصيب الصندوق هدفه ينفجرون، مبعثرين مكعبات الزهور والعملات الكاذبة والمعدادات والكارتات فى الهواء وفوق المرجة. أحد الصناديق ويدعى فخ الفأر غطاؤه

يظهر أولادًا ضاحكين مجتمعين حول شعار اللعبة، انجرف إلى أحد جوانب الشاحنة ليضرب سورها وتتناثر مكوناته البلاستيكية فى حوض الزهور. مجموعة من شىء آخر يدعى بسباق الجرافات! عامت بهدوء مثل رقاقة ثلجية قبل أن تهبط، محطوطة القيمة، نوق حشية فراش ملوثة. أدرك فوستر فى عمق الفضاء النازل سبب كآبته: إنه لم يلعب بما فيه الكفاية بتلك اللعب فيما مضى أما الآن فلم يعد يريد أن يلعب.

لو كان هو وزوجته قد تجنبا الطلاق لكانت تلك اللعب، بالتأكيد، تواصل جمع الأتربة فى العلية الهادئة، ولم يكن الأسف ليظهر. لعب طفولته لا تزال مضمومة فى علية أمه. وفى زيارته الأخيرة لها، تسلل إلى هناك وأدار زنبرك علبة الدونالدداك(٥) فاستجابت بضربة غاضبة من جرسها وضربات ميتة قليلة فوق طبلتها. لوحة مائلة بأخاديد متحدة المركز تستعمل لدحرجة الكريات الزجاجية لا تزال هناك أيضًا تنتظر طفولته لكى تعود. ومعها مكعبات الحروف الهجائية وطائراته المصنوعة من الرصاص.

زوجته السابقة وقفت حيث كان يحتل نافذة العلية وسألته:

- ما بك؟

- لا شىء.. تلك اللعب لم تكن مستعملة كثيرًا.

- أعرف. لقد حدث كل شىء بسرعة. من الأفضل أن نتوقف الآن. لأن ذلك يجعلنى حزينًا.

خلفه، كان أفراد عائلته قد أتموا تنظيف العلية، وأصبحت الغرفة ذات السقف المائل فارغة وخانقة بعزلتها. سأل فوستر من الفراغ:

- كيف تحتملين الأمر؟

قالت:

- أوه، إنه متعة. عندما تجد نفسك فى وضع معين فتخل عن القديم وامض مع الجديد. إن الناس الجدد يبدون لطفاء ولديهم أولاد صغار.

نظر إليها وتساءل مع نفسه إن كانت شجاعة فعلاً أم هى قاسية القلب. ارتجفت العلية بهزات خفيفة فقالت الزوجة:

- إنه تيد.

لقد اتخذت لها صديقًا، وهو محاسب رياضى ضخم الجثة هارب من بيئة محلية محافظة إلى مدينة مجاورة. عندما صفق تيد باب المطبخ تحت طابقين، تمايلت المظلة الزجاجية لمصباح الكيروسين، والتى لم يهل لفوستر نفيها من النافذة

ولم تكن قد استعملت لفترة طويلة، تمايلت بمساكاتها النحاسية وكأنها تعبر عن إشارة ضعيفة تشبه أغنية يطلقها زنبور ساقط فى الفخ. حان الوقت لفوستر كى يرحل. صرت ركبتاه المغبرتان عندما وقف. سبقته خطوات زوجته الملتهفة إلى أسفل عبر البيت المفرغ من الأثاث، تبعها وهو يحمل المصباح، ووضعه أخيرًا على السطح الخالى لخزانة كتب كان قد صنعها فيما مضى فى مدخل الطابق الأول. تذكر كيف ربط اللوح العلوى بقطعة فاخرة من خشب الصنوبر الخالى من العقد وكيف ثبتها من أماكن فى الجهة السفلى من اللوح حتى لا تبرز رءوس المسامير إلى أعلى وتشوه نعومة السطح.

وعلى أية حال، فقد كانت الغرف والصالات الفارغة والمطبخ مليئة بالدفء والحياة وبشك مفرط. سأل الابن الملتحى:

ـ هل تريد بيرة يا أبى؟ تيد جاء ببعض منها؟

التمع ظاهر كف الابن وهو يحمل العلبة الندية، بشعر ناعم أشهب، ابتسمت له صديقة الابن، وكانت ترتدى أقراطًا غجرية وبلوزة من نوع خاص وشعرها ملفوف بمنديل كبير مزدان بالرسوم بحيث يرسل لطخة سوداء من الشعر فوق أحد الصدغين وتقف مستندة إلى الموقد المنطفئ، ومن الطريقة التى ابتسمت بها لفوستر شعر بأن تلك الحفلة تحاول التوسع لإفساح مكان له.

ـ لا.. شكرًا. من الأفضل أن أذهب.

شد تيد على يد فوستر كما كان يفعل دائمًا. كان له جلد وردى رقيق وشعر فضىٍ يتموج بنعومة وكأنه مصنوع بشكل ميكانيكى. ولم يستطع فوستر أن ينظر فى عينيه أكثر مما يحدق فى عين الشمس وتساءل كيف يمكن لبوهيمى مثل هذا أن يزج نفسه فى عمل تافه كهذا.. إلا أن تيد لم يساعد فى العلية لهذا اليوم لأنه كان فى إجازة بمدينته القديمة يزور توءميه المراهقين.

قال:

ـ سمعت أنك أنجزت عملاً رائعًا اليوم.

قال فوستر:

ـ هم الذين أنجزوه. ولم أكن ذا نفع كبير. جلست فقط دائخًا بكل تلك الأشياء التى نسيت أنى اشتريتها ذات يوم.

قال ابنه يذكره:

ـ بعضها كان هدايا.

ثم مرر العلبة إلى أبيه فمررها أبوه لأمه فرفعت الغطاء الصغير الذى يصدر ذلك الصوت المبتذل بسفف. لم تكن الأم

شغوفة بالبيرة، ومع ذلك رفعت العلبة إلى فمها.

قال فوستر:

- أعطني رشفة.

ثم أخذ العلبة منها وابتلع جرعة كبيرة. عندما فتح عينيه كانت كف تيد الكبيرة تطوق ذقن المسن فوستر بينما إبهامه يفرك نطخة وسخ على فكها لم يكن فوستر قد لحظها. وقد جعل ذلك وجهها يبدو صغيرًا ومبوزًا وناتئًا. كما لاحظ فوستر في تلك اللحظة أن تيد يرتدي حلة العطلة الرسمية بترتيب كامل يثير الضحك: سروال من الجينز الأزرق الممسوح وحذاء تنس خفيفًا وقميصًا بأكمام مكفوفة إلى الخلف وكانت تلك الحلة معبرة عن عمره وعن فرط تورده الشرياني، لقد رآهما فوستر فجأة كثنائي مؤثر ومسن وتلك الملاحظة بدت كإذن له للإنصراف.

أعاد العلبة بيده فقالت زوجته السابقة:

- شكرًا للمساعدة.

قال تيد:

- نعم.. نشكرك حقًا.

ثم أضافت بشكل غير متوقع وبصوت مخفض:

- تكلم إلى تومي.

،كانت لاتزال تحاول تأخير مغادرة فوستر.

- إن الأمر أصعب عليه مما يُظهر.

نظر تيد إلى ساعته، شيء سمين أسود الوجه يمكن ارتداؤه والغوص تحت الماء ثم قال:

- قلت له لا تتأخر لئلا يغلق المستودع أبوابه.

اشتكى أخوه قائلاً:

- إنه يتسكع طوال اليوم ويتلكأ حول أشياء قديمة والآن. فإن المستودع على وشك أن يغلق أبوابه.

قالت الزائرة الغجرية بإشراقة غريبة وكأنها تعيد شيئًا سمعته:

- إنه حساس جدًا.

في الخارج كان الفتى يلتقط النفايات التى سقطت بعيدًا عن الشاحنة. راح فوستر يساعده فى لم دزينات العملات الكاذبة (التوكينات) ومكعبات الزهر المتناثرة على العشب. بعضها كان منقوشًا عليه وجوه صغيرة لأوليف أويل وسنافى سميث وداكوود(٦) والبعض الآخر بأرقام هيروغليفية وأحجار وشدات ومسدسات شفراتها لم تعد موجودة. ملأ كفه من تلك النواعم وحملها إلى تومى ليراها.

- هل تتذكر لأى شيء تستعمل هذه الأشياء؟

قال الفتى بدون تردد:

- إنها لعبة اللوتو. ولعبة اسمها حمى المقامرين كانت لماكينة من ماكينات اللعب(٧).

ثم رفرف فى عينيه بريق الأرباح القديمة وهو ينظر إلى دبش النواعم فى كف أبيه. كان الفتى أعرض صدرًا من أبيه إلا أنه كان أقصر منه.

سأل تومى:

- هل تريد أن تركب معى إلى مستودع النفايات؟

- أريد ذلك. لكن من الأفضل أن أذهب.

إنه، أيضًا، لديه حياة جديدة ليتدبرها. وقد أصبح فوستر يشعر بوقوفه فى ذلك البيت المتروك أنه فى المكان الخطأ إن لم يكن فى الفخ. لقد بدأ يتذكر الآن كيف علم ابنه الشطرنج هذا ولكنه أوقف الدرس وهو يراقب بحزن الرأس الصغير المنحنى على الملك المحاصر وهو يخسر.

قذف فوستر العملات الكاذبة فى الشاحنة.. أصدرت خشخشة قبل أن تستقر على الأرضية المعدنية للشاحنة فسأل ابنه:

- هل يحزنك هذا؟

قال الابن:

- كلا.. أو نوعًا ما.

قال الأب واعدًا:

- ستكون على أحسن ما يرام وأنت تعود بشاحنة نظيفة. كنت أحب الذهاب إلى مستودع النفايات حيث تتكدس كل

السعادات القديمة وكل النوارس أيضًا.

قال تومى:

- لقد تغيرت الأمور منذ أن رحلت. فهناك تعليمات جديدة الآن. والسيدة المسئولة هناك صرخت بى فى آخر مرة لأنى وضعت الأشياء فى المكان الخطأ.

- أحقًا فعلت.

- نعم. كان شيئًا مخيفًا.

ثم أضاف وهو يرى أباه ملوحًا:

- لن يستغرق الأمر سوى عشرين دقيقة.

بالرغم من ضخامة جرمه فقد كان وجه تومى خاليًا من الشعر وبين حاجبيه السميكين كان هناك فراغ مدور كالمصد يشبه الوسادة التى تتجعد بين حاجبى الطفل قبل البكاء.

قال فوستر:

- حسن.. لك ما تريد.. سآتى معك. وسأحميك.



حسنى محمود

تيسير سبول الإنسان والأديب

أنا يا صديقى
أسير مع الوهم - أدرى
أيمم - نحو تخوم النهاية
نبياً غريب الملامح أمضى
الى غير غاية
سأسقط، لابد،
أسقط، يملأ جوفى الظلام
نبياً، قتيلا ومافاه بعد بآية
وأنت صديقى،
وأعلم، لكن قد اختلفت بى طريقى
سأسقط، لابد يملأ جوفى الظلام
عذيرك، بعد
إذا ما التقينا بذات منام
تفيق الغداة وتنسى
لكم أنت تنسى
عليك السلام

تيسير سبول

«الأعمال الكاملة - ١٨٠»

تيسير سبول، ابن بادية الجنوب، غصن أخضر أزهر على شجرة الأدب فى الأردن، قصفه بيده بعد أن مثل طوال حياته القصيرة العاصفة، بحق، بصفته إنسانا، وبصفته أديبا، النقاء الإنسانى والبحث عن المثل، والدفاع عن المبادئ، فعندما صدمته الحياة بفواجعها القومية، وفجعته فى مبادئه ومثله، جرحت روحه، ولم يستطع تجرع مرارات إذلال قلق النفس، وإن ظل، بالتأكيد، مرتاح الضمير.. كما كان يسعى ويدأب دائما أن يكون؟! ولأنه كان دائما يجسد ضمير الأمة المرهف،

فقد اختصر بموته أزمة جيل من مواطني أمته الوطنيين: فهو ينتمي إلى جيل فتح عينيه على نكبة فلسطين الدامية.. وبرومانسية صادقة، راح مع أتراب له كثيرين يحلمون بالخلاص: التحرير والعودة والوحدة، فانتمى فى شبابه المبكر إلى أحد الأحزاب القومية. وعندما وقف على عيوب كثيرين من المسئولين فيه أعلن احتجاجه وانسحابه. ويدرك المتأمل فى حياة **تيسير**، بمراحلها كلها ومن خلال الوظائف التى تسلمها، كيف كانت طينة الرجل رافضة كل زيف أو اعوجاج. مع الالتزام بالشعور، بالواجب والمسئولية، مما جعله يعيش حياته كلها محتجاً على عالم أمته من حوله، إلى حد انه (دبّر) موته، وأعلنه احتجاجاً أشد على هذا العالم.

يتفق أصدقاء **تيسير** وعارفوه ودارسوه على أنه كان، بالإضافة إلى ذلك، كان يتسم بالاستغراق فى الحزن، وبالصدق المطلق، وبالجرأة والشجاعة الأدبية، وبتضخم الحس الإنسانى لديه، وأرى أن أضيف إلى صفتى الصدق والذكاء صفة ثالثة، هى المثالية. وهذا الثالوث من صفات الجوهر الإنسانى فيه، خلق منه شخصيته التى عرفه بها أصدقاؤه وعارفوه، ويمكن أن يعرفه بها أيضا دارسو أدبه وآثاره، فهى التى جعلته صادقا مع نفسه ومع الآخرين فى كل ما يعمل. وبهذه الصفات مجتمعة شقى فى أدبه تنقيحا وتثقيفا إلى حد التمزيق والتحريق. وبها أيضا حاكم مواقفه ومواقف الآخرين فى الحياة. وهى فى رأيى، كانت دافعه العميق إلى تدبير انتحاره فى ظروف الأمة، برضا وعن طيب خاطر، انسجاما مع نفسه ومع ضميره، وتجسيدا لصدقه ومثاليته. ولو لم ينتحر **تيسير** فى ذلك الخميس الأسود من تشرين الثانى عام ١٩٧٣، فكم مرة، تظنون، أن أصدقاءه كانوا سيردعونه عن محاولات الانتحار أمام مرارات الإذلال الحية التى عاشتها الأمة ولا تزال تتمرمر فى تجرعها منذ ذلك اليوم، ولا يطيقها إلا أولو الصبر، دون العزم ؟!

وتيسير كان لابد أن يموت شابا لم يكد يتجاوز عتبة العقد الرابع من عمره بخطوات لم توصله إلى منتصف الطريق إلى شرفة ذلك العقد، فقد تعجل الموت بيده، كأنه لم يطق أن تتحقق فيه، رغم أنفه، مقولة **أبى يوسف الكندى** الفيلسوف فى **أبى تمام** الشاعر، وقد رآه يوما ينشد بعض شعره، فقال «هذا الفتى يموت مبكرا، فإن عقله يأكل من جسمه، كما يأكل السيف الصقيل من غمده».. وهكذا حدث! ولا أريد أن أخضع نفسى لإغراءات الحديث فى موضوع انتحاره، وقد أفاض فى بحثه بعض دارسيه، ومن أبرزهم الصديق **سليمان الأزرعى**.

وإشباعا لمطالب ذكائه ومثاليته، كان **تيسير سبول** واسع المطالعة، عميق الثقافة، فقد دفعته مواهبه الأدبية إلى القراءة فى التراث القديم والحديث، وإلى مطالعة الكثير من مواد الثقافات الإنسانية المعاصرة: «.. تثقف على أدبيات الفكر القومى العربى التى صدرت فى الخمسينيات والستينيات، وقرأ أدبيات الفلسفة الوجودية كل كتب: **سارتر وهيدجر وويلسون وسيمون دى بوفوار والبيركامو**، وقرأ الروائيين العالميين مثل **هيمنجواى وشتاينبك وجاك لندن وجيمس جويس، وفرجينيا وولف**، وقرأ فلسفة **نيتشه**، وقرأ روايات **نجيب محفوظ، وحنّا مينة، والطيب صالح، وحليم بركات، وغسان كنفانى** وغيرهم، وقرأ أشعار

السياب، وخليل حاوى وصلاح عبد الصبور وغيرهم، وقرأ لشعراء عالميين مثل: لوركا، ومايا كوفسكى وسان جون بيرس، وإليوت، وقرأ لأعلام الصوفية - عام ١٩٣٧ - مثل: الحلاج والسهروردى وابن عربى، والنفرى، كما قرأ تفاسير عديدة للقرآن الكريم، وقرأ المتنبى وأبا العلاء.. وغيرهما.. أما الكتاب الهام جدا من وجهة نظر تيسير فهو كتاب «سقوط الحضارة» لشبنجلر.. وكان تيسير ولا أبالغ - قد قرأه إلى درجة الإتقان»[1] ويؤكد هذا الكلام الأخير ما يذكره صديقه فايز محمود حول تبجيل تيسير للقوة، نتيجة ردة الفعل التى آثارها لديه ضعف وهوان (تاريخنا) منذ عهود متقادمة، «لهذا كان يقف طويلا أمام الجملة الآتية التى وردت لاشبنجلر فى كتابه «تدهور الغرب»، وقد ناقش معظم أصدقائه فيها: - محكمة التاريخ كانت أبدا تضحى بالحقيقة والعدالة على مذبح الجبروت والعرق، وكانت دائما تقضى بالإعدام على أولئك الناس أو الشعوب التى كانت تختزن من الحقائق أقل مما تختزن من الأفعال، ومن العدالة أقل من القوة (٢).

وهو، وإن كانت أعماله وآثاره الأدبية قليلة، نسبيا، فى حجمها، فإن ما تعكسه من تنوع فى ضروب الأدب وفنونه، يجسد تعدد مواهب الرجل وتنوع قدراته حيث كتب الشعر والرواية والقصة القصيرة والمقالة والخاطرة، كما كتب فى النقد الأدبى وفى الفلسفة وفى الفكر القومى والإنسانى، وترجم بعض الآثار - الأدبية الأجنبية، وأرجو ألا يذهب الظن بأحد أن انتحار تيسير قد أضفى على أدبه قيمة، والحقيقة على العكس فإن أدبه هو الذى أضفى على انتحاره كل أصدائه وأهميته ودلالاته جميعها.

عرف تيسير بقدراته الأدبية اللافتة من خلال نظم الشعر فى مرحلة الدراسة الثانوية، ونال فى هذه المرحلة جائزة إذاعية على قصيدة له تشاء الحقيقة أن يختص عنوانها حياته ويجسدها فى ظروف الأمة حياته فى هذه الفترة وكانت بعنوان «أضاعونى وأى فتى أضاعوا»، وهى مفقودة من بين تراثه الشعرى. ويشكل ديوانه «أحزان صحراوية» مع روايته الوحيدة القصيرة «أنت منذ اليوم»، بالإضافة إلى قصتين قصيرتين «صياح الديك» و«هندى أحمر»، صلب تراثه الأدبى بعامة، وحقيقة تراثه الإبداعى الذى وصل إلينا. وإذا حاولنا أن نربط بين عمليه الرئيسيين فى هذا التراث، الديوان والرواية، وبين نزعته القومية العروبية، فإننا نستطيع أن نستبطن فى عنوان الديوان الرمز الجغرافى المكانى (الصحراء) على العروبة والإنسان العربى، كما نستطيع أن نستبطن من خلال شخصية (عربى)، الشخصية المحورية الفاعلة فى الرواية، الرمز التاريخى القومى عليهما.

ويضم الديوان أربعا وعشرين قصيدة ومقطوعة، كلها على نمط الشعر الحديث، شعر التفعيلة، وتحمل معظم قصائد الديوان تواريخ نظمها. وتتراوح هذه التواريخ بين عامى ١٩٥٩، ١٩٧٣ (طبعة الديوان الثانية، ضمن الأعمال الكاملة، وقد صدر عن دار ابن رشد بيروت ١٩٨٤):

إذا كان العنوان كما يقول شكرى عياد «هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبى، وهو الإشارة الأولى التى

يتوسلها إليه الشاعر أو الكاتب..(و) أنه النداء الذى يبعثه العمل الأدبى إلى مبدعه.. (و) ربما اعتمد الشاعر على العنوان فى تحديد مفتاح النغم الذى يبنى عليه قصيدته[٣] أو مجموعته الشعرية، فإن ديوان «أحزان صحراوية» يجسد هذه المقولة ويمثلها خير تمثيل فى جملته وفى تفاصيله، فهو ينضح بما ضمخه به **تيسير** من فيض أحزانه وتدور قصائد الديوان فى معظمها حول الحزن واليأس والتشكى، حتى لقد أصبح النغم الحزين عند الشاعر هو(النوتة) التى يبطن بها عواطفه، وتستولى على عقله وتفكيره وتحكمها، لقد ظل **تيسير** يحس بالغربة العميقة الحارة فى حياته وبين الناس، فهو ذلك العالم الذى يريد الحياة بريئة أو أقرب إلى البرءاة، ولكن هيهات ومن هنا كانت فجعيته بالحياة من خلال مجابهته معها بشخصية الإنسان الفرد الواعى الذى يحس بعجزه وانكشاف ظهره فى هذه المجابهة، خاصة بعد انسحابه من التنظيم الحزبى الذى كان يعول عليه فى تحقيق الكثير من الآمال والطموح ومما زاد فى إحساسه بهذه الغربة ثقافته التى دفعته إلى الاقتراب بهذا الحزن من حدود التفلسف من خلال محاولات النظر العميق إلى جوهر الحياة وحقيقة الكون، وكان فى هذه الأحوال جميعها يخفق فى إقامة التصالح مع الوجود والحياة والناس، فهل كان فى مقدوره بلوغ حد اليقين فى معرفة كنه بعض مظاهر هذا الوجود؟ ثم هل كانت الحياة فى يوم من الأيام، قادرة على أن توفر له الاطمئنان الى حقيقة البشرية وقد طغت المادية والمصلحة فيها وهيمن النفاق فى علاقات الأفراد؟ والناس، حتى الحبيبة من بينهم، هل كانت قادرة على إعلاء حالة الطهر والشرف الفطريين؟ ومن هنا، فقد فاء فى حياته، واعيا مستنيرا مستوحدا إلى كهف الغربة والضياع حتى بين أهله ومع أصدقائه، ومن هنا ايضا جاء دمجه بين أحزانه الفردية وأحزانه الوطنية/ القومية ـ الإنسانية، فسما بها كلها إلى مرتبة التلاحم والحلول، بحيث لم يعد سهلا التفريق بين هذه الأحزان فى كثير من الحالات، كما لم يعد فى مقدوره الخلوص أو التطهر من عذاب الإحساس بخطيئة الإنسان حتى لقد أصبح يرى أن السيد **المسيح** لم يعد قادرا على إنقاذ الحياة الإنسانية، أو افتداء بنيها من البشر، وبالرغم من كل ذلك، فإن أحزانه ظلت تستبطن قدرا من روح الزهو والبساطة أكثر مما تشى بروح الخور والانكسار .

إذا تذكرنا أن دراسة **تيسير** الجامعية كانت فى كلية الحقوق، فإننا يمكن أن ندرك أثر هذه الدراسة القانونية الشبيهة فى بعض جوانبها وأحكامها بقوانين المنطق فى إبراز الجانب الذهنى الفكرى فى شعره إلى حد طغيان هذا الجانب، فى أحيان كثيرة، على الجانب العاطفى لدى الشاعر خصوصا فى مطالع قصائده وفى بداياتها، وربما أعان على هذا الاتجاه ورشح له اهتمامات الشاعر بالدراسات الفكرية القومية والإنسانية والحضارية، وبالدراسات النقدية، مما جعله أقرب إلى توقد العقل والتماع الذهن منه إلى اشتعال العاطفة وتوهج الوجدان، وقد قرب ذلك كثيرا من أجزاء قصيدته من حدود التقريرية والوضوح دون التردى إلى درجة التدنى والتسطح، ونحن لا نلمس من شعره الميل الى الاعتماد على التصوير الشعرى كما لدى **السياب** مثلا، فقد ظل من هذه الناحية أقرب إلى الشبه ببعض أشعار **صلاح عبد الصبور** فى بعض مراحل شعره الأولى وقد كان **تيسير** يحمل له تقديرا خاصا وربما أشبه فى

ذلك أيضا الشاعر الفلسطيني **معين بسيسو** ولاغرابة فكلاهما يصدران عن ينابيع ثقافية متشابهة ويلتقيان على مفاهيم متقاربة ومتوازية.

ويمكن القول أن شاعرنا قد حمى قصيدته من التفتت، ووفر لها قدرا واضحا من التماسك والتأثير بصدق مواقفه وحميميتها وبقربه من الصعوبة والبساطة وبعده عن التعقيد، ومن خلال قدراته اللغوية وتوليده الأفكار والمعاني المونعة، وبما خلقه في كثير من أجزاء قصيدته من أجواء موسيقية انسيابية مريحة كان لبروز القافية في الغالب دور واضح من هذه الناحية، وبهذا كله، كان الجو النفسي في قصيدته أقرب إلى الدفء وبعث عناصر التأثير، وإذا كان ذلك يبرز في كثير من جوانب قصائده فإنه أشمل وأقوى بروزا في ترجمته بعض رباعيات الخيام عن الإنكليزية حيث تفنن في صوغها صياغة محكمة على نمط الشعر العمودي فجاءت موشاة في برود من بهاء الفن والموسيقا، ومجزعة بعروق من جلال الحكمة والعقل.

ويتمثل العمل الأدبي الثاني **لتيسير** في روايته القصيرة «أنت منذ اليوم» وتعتبر ضمن الأعمال الروائية العربية المتميزة في أدب ما بعد حزيران ١٩٦٧، وقد فازت في عام ١٩٦٨ بجائزة دار النهار اللبنانية للنشر مناصفة مع رواية «الكابوس» **لأمين شنار** وهي تذكر في هذا المقام برصيفتها في هذه الفترة «سداسية الأيام الستة»، رواية **إميل حبيبي** الذائعة الشهرة.

يذكر **صادق عبد الحق** كيف كان صديقه **تيسير** بعد حرب حزيران ممروراً وساخراً، وأنهما، في اليوم الثالث للحرب، نزلا مع آخرين إلى الجسر.. «وشاهدنا جميعا تلك اللوحة البائسة لحرب حزيران .. تلك التي رسمها (**تيسير**) فيما بعد في روايته - أنت منذ اليوم. حين كنا عائدين نصعد مرتفعات السلط عشرة أو أكثر في سيارة واحدة قديمة، كان **تيسير** يردد بلا كلل من نشيد وطني لازمته «أنت منذ اليوم لي يا وطني».. يعيدها، ويمد صوته بـ «يا وطني» في نبرة مزيج من التهكم والحزن والغيظ.. كنا جميعا - كما قلت مرارا - مبللين بالحزن والعار. ومن هذه اللازمة لذلك النشيد الوطني اختار **تيسير** عنوان روايته»(٤). وكان تيسير قد تحدث في مجلة - شعر - الصادرة في ربيع عام ١٩٧٨ عن الدوافع التي كتب روايته تحت تأثيرها، فقال:«إنني إثر الهزيمة رأيتني لا أستطيع أن أثق بأية حقيقة سابقة، كل المؤسسات التي كانت تبدو عائلة وتشكل زعامة نفسيه للمرء بدت بالهزيمة لا شيء، لا شيء البتة . وكنت أريد أن أبدأ بشيء واحد مؤكد، لأقف عليه وأقول: «هذه أرض صلبة، واقف عليهاواستطيع أن ارى من فوقها. كنت أعتقد بكذب الحقائق السابقة، فمن أين أبدأ؟ من نفسي.. عليّ الا أحاول الخداع..(٥) .

حقاً، كانت هزيمة ١٩٦٧ الكارثة دليلاً على إفلاس النظام العربي في كل جوانب الحياة، وقد هدّت، بثقلها الرصاصي النفس العربية ورضرضتها. وكما تعمق في نفس **تيسير** وتنامى معها وبعدها شعور الاختناق والغربة، فقد زاد لديه في المقابل: إحساسه باليقظة على حال أمته وانتمائه القومي، فالتمعت نار الهزيمة في أعماقه وشوت نفسه، وإلى أي درجة كان انشغاله بالتفكير فيها، واستغراقه في رصد دلالاتها وأبعادها، وقد ادرك ما ستجنيه الأمة من ثمار شجرتها المرة، ولذلك، راح، في روايته، يشخص أمراض الأمة ويعرى

النظام العربى بعامة، بفكر مدقق، وبحصافة خبير وطنى مخلص وبصراحته، من خلال تجسيده عيوب مؤسسات هذا النظام وفضحها، بدءا من مؤسسة البيت والأسرة ودور الأب فى هذه المؤسسة التى يحكمها القمع والإذلال، حتى مؤسسة المسجد، مرورا بالمؤسسات الحزبية والعسكرية، والمباحث العامة، والإعلام، والمثقفين، حتى دور الجنس فى حياة الفرد، وقد أراد بذلك أن يفضح درجة الخواء فى شخصية الفرد وفى بنائه النفسى، وحالة التسيب والافتقار إلى الكفاية والأمانة، وبالتالى فقدان الإحساس بالمسئولية وعدم توافر التخطيط للأهداف الوطنية أو القومية أو الاهتمام بها فى هذه المؤسسات التى تشكل فى حقيقتها عماد الدولة والنظام العربيين.

يقول **تيسير**: «فى العاشر من حزيران هبطت إلى نهر الأردن لأرى ما الذى حدث لبلادى، على طول الطريق كانت السيارات الحربية محطمة محروقة.. ثم رأيت الجسر المحطم، ورأيت خليطا من الناس، وكان هناك لغط، الآن لا أذكر كلمة من كل اللغط، نعم هناك أصوات وحركة لغير ما هدف واضح، لا يرى المرء ما الذى ينجز هنا».

كان الجسر محطما بشكل فظيع، إلا أن أجزاءه مازالت متماسكة، وكانت هناك امرأة تحاول العبور وهى تتسلق الحطام وتمسك بما كان مقبضا للجسر، وكانت شديدة الخوف من أن تسقط، إننى أذكر وجهها الصغير حتى الآن، ورغم أننى سمعت دائما من يتحدث عن صفرة الوجوه الخائفة، فلم يحدث أن رأيت وجها صغيرا كهذا مصفرا تماما كقشرة ليمونة دون رواء القشرة. كان الناس ينظرون إليها بيأس ثم يتحولون»

«وقفت على آخر نقطة صالحة للوقوف على الجسر، الآن أعرف أننى كنت أبحث عن آخر شبر مما تبقى وطنا لى، وكنت حريصا أن أقف على آخر جزء يمكن الوقوف عليه.»

«رأيت النهر ورأيت قمم الجبال العالية البعيدة، لم أر جنودا... رأيت الأرض ذات الرائحة الحارة...»

«ثم انتبهت أننى منزعج طوال الوقفة، واستبنت رائحة كريهة ولم أجد مصدرها، ثم انسحبت خلفا وانثنيت إلى الزاوية اليمنى، وازدادت الرائحة، هنا رأيت تحت منخل مشبك جنديا ملقى بكامل ملابسه فى طريق العودة صعدًا بين الجبال، حل الليل كنا نتحدث بكلمات قليلة غير مكتملة المعنى.. كانت الكلمات تدوى وكأنما تسمع مضاعفة، ولم يحدث أن عرفت ليلا كهذا، شىء ما فيه كان يقربه من الليلة الأخيرة للبشرية «حاولت تقريب الأمر لنفسى، ولم أفهم، نطقت بكلمات بصوت عال «هزيمة. هذا ما هى»، ولم أفهم، ليست هزيمة بل شىء آخر.»

«رأيت مرة فى عرض الطريق قطة مدهومة، الدم على أذنها وجانب من وجهها وهى تتحرك فى دائرة لا يزيد قطرها عن متر، وعيناها فى نفس الوضع وتظل تدور، لم أدر ماذا كانت ترى وماذا كانت تريد.»

وكان هناك مذياع فى كل مان ولم أفهم لماذا يجب أن يتكلم مذيعونا بعد، وخيل إلى أن المسألة كلها سؤال واحد: شعب نحن أم حشية قش يتدرب عليها هواة الملاكمة منذ **هولاكو** حتى هذا الجنرال الأخير؟..».

«إنها لشهور حرية باسم عصور الظلمة. إننى أتحدث عما أسدل فى جمجمة واحد. وأعتقد أنها مسألة شخصية بحت، فهنا مواطن أراد على الدوام أن تحمل روحه وشم الدولة القوية، ولم يكن ممكنا أن يقدم لنفسه أيما سلوان، شعب أم حشية قش؟»

«تربع الجنرال داخل تلك الجمجمة. كان بوسعه أن يحل عقدة عينه، ويمد رجليه ويستريح، ليس فى بيته ولا فى مكتبه العسكرى المتحف المرصع برسوم النصر .. بل داخل جمجمة. وكان بوسع الجنرال أن يُرى برباط عينه الأسود وأن يسخر من العيون السليمة ويقرر بأن الأصل فى العيون أن تكون عوراء ولم يكن هناك صوت يناقشه فى تلك الجمجمة» «طاف رجل معظم بلاد العالم ورأى كثيرًا من الكوارث إلا أنه لم ير شعبًا بأكمله يغرق فى الحزن مثل شعبى وبدا واضحًا أن هذا الشعب قد استحال كائنًا واحدًا ضخمًا ومجروحًا يترنح ببطء ولم يكن قط ذهول أبعد من هذا».

(السلام عليكم ورحمة الله وبركاته)[٦].

تيسير سبول الذى قدمته ببعض ملامحه، كما عرفتموه.. هذه هى لقطة بانورامية تمثل حالة فى أعقاب «هزيمة» حزيران: (عربى) مدهوم فى عرض الطريق.. ذاهلا يدمى فى داخله .. مهشم الرؤيا، لا يدرى ماذا كان يرى وماذا كان يريد .. يعتصر قلبه، ويغص جمجمته الهذيان بحتمية الهزيمة التى كان لابد أن تطفلها الأمة، ولابد أن يفرخها النظام،، ولم يكن ممكنا أن يقدم لنفسه أيما سلوان.. شعب أم حشية قش؟

فى مثل هذه الظروف والمراحل الانتقالية، فإن كاتب القصة القصيرة، والشاعر بخاصة، يستطيعان أن يتعاملا مع مثل هذا الواقع الذى يعيشانه وينتجا بشكل أسرع من الروائى، لأن الروائى، بحكم طبيعة فنه، يحتاج إلى فسحة زمنية أطول لاستيعاب الواقع وتمثله، ومن ثم إعادة خلقه.. وعلى الرغم من ذلك، فإن الرواية، وإن كان طبيعيا أن يتأخر ظهورها، تظل - نظريا - أكثر أشكال الأجناس الأدبية تأثيرا وقابلية لحمل الرسالة الفكرية فى مثل ظروف الهزيمة والتغيير، لأن الهزيمة فى ذاتها لها مساس بالواقع الحياتى/ الحضارى للأمة، إذ تتعلق بالواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى والثقافى والعسكرى[٧] ويبدو لأن كتابة قصة قصيرة أو اثنتين أو أكثر بشكل مفرق ومتباعد، لا تستطيع أن تجسد الانطباع كاملا، وبكل أبعاده عن الموقف الجديد، فقد بدت مناسبة فكرة كتابة عمل قصصى متكامل ومركب، ويبدو **تيسير** فى هذا الموقف شبيها برصيفه **إميل حبيبى**، فكلاهما لم يسبق لهما أن كتبا عملا روائيا، وكلاهما يقدران أن القصة القصيرة، بالرغم من مواءمتها للكتابة فى مثل هذا الظرف، فإنها لا تكفى للإحاطة بما يريد الواحد منهما تصويره والتعبير عنه، وقد هدتهما الفطرة والموهبة، وأعانهما صدق الموقف على إقامة التكيف بين نمطى الكتابة: القصة القصيرة والرواية، فكانت الرواية القصيرة،، «السداسية **لإميل**»«وأنت منذ اليوم»، **لتيسير**، جمع كل منهما فى روايته من خصائص النمطين ما جعل عمله متميزا وإضافة تجديدية، تجسدت فيها روح المغامرة والجسارة والتجريب الروائى بكثير من الحذق والاقتدار، وقد احتال كل منهما بطريقة فنية على تقسيم روايته إلى (ست لوحات عند **إميل**، وتسعة أجزاء عند **تيسير**)، ينغل فى باطنها ويتواصل فيها دبيب الحركة الحية، وينبض فيها

ويسرى بينها دفء الحياة، ففى مثل هذه الظروف يصعب على الأديب الاسترسال فى التصوير والتركيب لبناء رواية طويلة فى فترة زمنية لا تعين على ذلك، بحكم الواقع وطبائع الأشياء، فتتراجع فضيلة الصبر فى نفس الفنان وفى نفس المتلقى.

وفى رأيى، فإن (تيسير) نجح فى تجربته الروائية الوحيدة فى تنكب النهج التقليدى - الهرمى/ المدماكى البناء، كما هو معروف فى الكتابة الروائية الكلاسية، وقد هدته خبراته وتجاربه الثقافية إلى الاهتداء بالتفسير المادى الذى يذهب إليه جورج لوكاتش، حيث يقول «..فالروائى العظيم لا يعتبر أن الحقائق التاريخية *لعصره تحدد بالضرورة مضمون أعماله الإبداعية فقط، بل وتحدد أيضا شكلها الأساسى وأسلوبها، فليست الطريقة التى يولد بها أسلوب ما، والسبب الذى من أجله* يتبين الكاتب هذا الأسلوب دون غيره من الأساليب مسألة خاصة بالكاتب وحده، وليست مجرد ذاتية - الذاتية الرديئة[٨] وأفضل الأشكال، جدا كما يقول بيرس لوبوك «هو الذى يستخدم مادته أفضل استخدام، وليس هناك تعريف آخر للشكل فى عالم الرواية[٩] فهل نجح تيسير فى استخدام مادته افضل استخدام، ووفر بذلك، وبالشكل الذى وقع عليه لروايته خصائص الرواية ووحدتها الفنية؟ لقد انفتح تيسير فى روايته على مظاهر أسلوبية جمة التنوع من خلال تطعيمها بمظاهر أنماط أسلوبية حديثة عن طريق الراوى الداخلى والتداعى، والحوار، ونمو حركة السرد فى نزوعه إلى الانطلاق أحيانا، والمراوحة بين أساليب قص متنوعة: المونولوج الداخلى، والريبورتاج السردى والطابع التسجيلى التقريرى، حتى إلى حد الهذيان والغرائبيات والأحلام والكوابيس، ومزج بعض هذه الأساليب معا فى تلاحم نفسى/ عضوى، بحيث تتسلل إلى باطن النفس وحناياها وثناياها الداخلية دون قوة الذروة أو العقدة والانفراج، كما فى الأساليب الكلاسيكية، فأحداث الرواية لا تجرى ضمن خط مستقيم، ولا تتطور من موقف إلى موقف، ولو أراد لها ذلك لأصبح من العسير الوقوف بها عند حد قريب، أو لكانت المقالة أوفى بالغرض الذى يريد أن يبين عنه، إن لهفته على متابعة الكثير من أعراض الحياة والإحاطة ببعض تفاصيلها من خلال إخضاعها لرؤيته التى يريد نقلها إلى المتلقين من أجل التعبير عن علاقات جديدة، ومن أجل خلق التأثير الذى يريد أن يستحضره فى أذهانهم، قد فرضت عليه لملمة كثير من *الشظايا الدرامية العالقة بالحياة،* يستعين بها على صنع عالمه الروائى ويخترع بوساطتها أجواء هذا العالم، كى يمثل بهما صورة للحياة أكثر رشاقة وصدقا وانسيابا وقوة؛ فالحياة، كما يقول أندريه جيد «تعرض علينا من كل جهة كميات من شظايا درامية، ولكن من النادر أن تتابع هذه الشظايا مسيرتها وتجرى خطوطها كما هى العادة عندما يقوم بتنظيمها روائى ما»[١٠].

وعلى هذه الأسس من الفروق ومن التمايز بين المنهجين فى الكتابة الروائية، يمكن تفسير الرأى لدى من قالوا بتفكك رواية تيسير، وبافتقارها إلى التماسك فى بنائها، إذ قاسوها بما هو مألوف لديهم فى الرواية الكلاسيكية، ولم يدركوا أن القص الروائى الحديث أخذ يتجه إلى ما يعرف بـ (البوليفونية)، أو تعدد الأصوات، وذلك بتداخل الأساليب والشخوص والمواقف من أجل كسر إيقاع السرد المسطح التقليدى بما فيه من رقابة، وإغناء القص بأساليب متنوعة، ومباشرة، أو غير مباشرة

حرة (مونولوج داخلى)، فظهرت تقنيات جديدة تطورت على أسسها أساليب القص ومستويات التعبير، نتيجة للمفاهيم الحديثة فى بناء الشخصية من جانب وفى علاقة الشخصية بالراوى من جانب آخر، وقد أعان ذلك كله فى محاولة تلمس دروب غير مكتشفة من خلال التغلغل فى النفس الإنسانية اعتمادا على تطور المعارف الإنسانية الحديثة.

ومن الملاحظ أن إمكانات تيسير واستعداداته اللغوية والأدبية قد أقدرته على تنقية التعبير القصصى لديه، من ميراث ثقيل من الطرطشة العاطفية والرومانسية المجنحة، والزخارف الأسلوبية السقيمة، فتخلفت على يديه لغة قصصية غنية فى إيقاعها وفى قاموسها وتراكيبها وقدراتها الدلالية، حيث جاءت لغة متوهجة بالحركة والحيوية، متسمة بالاقتصاد والتركيز، متدفقة بالحياة، نابضة بالرموز والإيحاءات، ومع ذلك فقد ظل يتوخى سهولة اللغة وبساطتها، ودقة التعبير من خلال إجادته انتقاء المفردات الدالة، وصوغ عقودها وتراكيبها فكانت صياغاته وتعبيراته، حتى فى مستويات السرد العادية، لا تتدنى ولاتتهافت، فهى دائمًا حية متوترة غنية بدلالاتها ومراميها، ولارتباطها بحقيقة الموقف والحياة فى النص وفى الواقع، ولكونها تنبع من نفس صادقة فى موقفها وفى تقديرها للواقع والحقيقة وفى تعبيرها عنهما.

وبعد هذا كله، لابد من الإشارة إلى ما يلف به تيسير آراءه، وما يبطن تعبيراته من روح التهكم والسخر الحاد الجارح، حيث يقصد إلى ذلك متعمدا من خلال إبرازه عناصر المفارقة أو التناقض فى المواقف وفى الحياة أو فى الشخصيات، ويبدو كأنه يتخذ من هذه الروح إحدى وسائله فى تعرية هذه المفارقات والتناقضات فى الحياة والسياسة فى ناحية، وإلى تعميق الشعور المأسوى والإحساس بالحزن، صقلا للنفوس، وتنبيها للوعى من اجل إثارة النغمة وزيادة فاعلية التأثير فالحزن «الذى يتمثل فى قصص أو غناء مبك - مظهر من مظاهر الإشفاق على الذات، الذى يعكس عطفا على موضوع خارجى فنى، والإشفاق على الذات، نتيجة لإحساس دفين عند المرء بأنه غير كفء للتغلب على مشكلاته، ولذلك نقول إنه أمر عارض فى أوقات الأزمة والحيرة، ولا يمكن أن يكون صفة أصيلة وإن بدا فى الحاحه كالمقوم الثابت أو الوصف الملازم»(١١).

ويبدو تيسير بهذا الإبداع الموجز الذى انقطع به الوعد، كأنه اطمأن إلى أنه بهذا التشخيص قد أدى واجب المثقف الوطنى المخلص، إذ أشار به أيضا إلى علاج أحوال الأمة، ظنا منه أن هذه الهزيمة قد نبهت الغافلين، وردت المقصرين حتى المستهترين بأحوال الأمة والوطن على جميع مستويات الحكم والمسئوليه وعلى هذا، هل نحتمل أن يتسرب الى النفس سؤال ظنى يقول: هل اطمئنان تيسير لقيامه بهذا الواجب/ الدور، حماه من الإقدام على الانتحار بعد هزيمة ١٩٦٧؟ وعندما اكتشف أن الأمة لم ترتدع، ورأى فى نتائج حرب التحريك فى عام ١٩٧٣ ما أكد له أنها الغصن الجذع لشجرة الهزيمة فى عام ١٩٦٧، اشتم عليه أو تذوق مرارة الثمار الدانية القطاف من خلال ما طرحته تلك الحرب منذ يومئذ من ثمار العلقم والغسلين، آثر الانسحاب، وأقدم على الرحيل بطريقته الخاصة، فى نبل وجرأة، وعن طيب خاطر.

أرأيتم، أيها السيدات والسادة إلى أي حد كان ذلك، الرجل مفعماً بحس العطاء، وإلى أى درجة كان يقدس مثال المسئوليه؟!

وبعد، أيها الأخوة المثقفون، هل تسمحون، أو هل يضايقكم أن (أسألنا): هل من أحد فينا يشبه (**تيسير**) في جماع شخصيته؟؟

أترون، أيها السيدات والسادة، إلى أى حد تميز **تيسير** بكثير من عناصر الفرادة؟!!

الهوامش :

(١) دم على رغيف الجنوبي (تيسير سبول) مجموعة مقالات وكلمات إعداد لجنة أصدقاء تيسير سبول (مخطوط)، من مقالة صديقه د. عز الدين الناصرة: ٧٨ ـ ٧٩

(٢) تيسير سبول العربي الغريب ـ فايز محمود ـ دار الكرمل للنشر والتوزيع ـ عمان ط١ ـ ١٩٨٤ : ٥٠

(٣) مدخل إلى علم الأسلوب ـ دار العلوم للطباعة والنشر ـ الرياض، ط١ ١٤٠٢ هـ/ ١٩٨٢م : ٧٤

(٤) المخطوط المشار إليه سابقا : ٤٧

(٥) انظر الشاعر القتيل، تيسير سبول: ١٥٢

(٦) الأعمال الكاملة ـ أنت منذ اليوم : ٥٧ ـ ٥٩

(٧) «علامات فى النقد الأدبى ـ كتاب دورى يصدر عن النادى الأدبى فى جدة ـ ج١٥، م٤: ١٦٥ ـ ١٦٦ ـ بحث لنا بعنوان «سداسية الأيام الستة.. الجنس الأدبى

(٨) دراسات فى الواقعية الأوروبية. ت: أمير إسكندر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٢: ٢٢٢

(٩) صنعة الرواية: عبد الستار جواد ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد سلسلة الكتب المترجمة (١٠١) دار الرشيد للنشر: ٤٦

(١٠) انظر أشكال الرواية ـ مجموعة مقالات، تحرير واختيار وليام فان أوكونور ـ ت: نجيب المانع ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد ـ سلسلة الكتب المترجمة (٨٠) ـ دار الهيئة للنشر ـ ١٩٨٠: ٢٤٧ ـ مقالة «أندريه جيد ومشكلة الشكل فى الرواية» كارلوس لاينز ـ ظهرت المقالة فى سنة ١٩٤١.

(١١) شكرى عياد ـ الأدب فى عالم متغير ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة، ١٩٧١: ٤٧.

محمد سليمان

البرارى*

-١-

من حقى أن أرتاح قليلاً

الشارع خالٍ

والظل على الحيطان علا

من حقىَّ أن أخلع هذا الجوربَ

كى أتحسَّسَ بالقدمين

وكى أسْتحضر صُحفى الأولى

قد أتحرر ثانيةً من جِلْدى...

قد أسال حُرّاسَ الغابات عن الغاباتِ

وقد أتخيل نفسى ماموثًا

أو جبلاً

مرّ الباصُ

* جزء من قصيدة طويلة - المقطعان الثانى والرابع نثريان

ومشق هواءَ الغرفةِ سربُ المنْتصرينَ
وبَقِيَتْ فى الأقفاص الببغاواتُ
وشرطى يتسلَى.

-٢-

سَبْتٌ ممطرٌ وبارد
لا أحد فى الشرفة
لا أحد على مقعد يُدَخِّن
لا أحد فى الممرّ
لا أحد فى مَوْقف الباص
لا أحد فى الطريق إلى عيادة الأسنان
لا أحد يتلصّص على النِّسوة العرايا
لم تجىء جوليا
لم تجىء لنشرب القهوة
لم تجىء لنكملَ الحديث عن رامبو
لم تجىء لنعلنَ حَرْبنا الصغيرة
لم تجىء لتسمعَ قصة الحَمّال والبنات
لم تجىء لتدخل البرارى
لم تجىء لتعرف أنها أجمل مما تعلن المرايا
هل يسمَّى نهرًا

ماءٌ لا يُحابى سمكًا ولا يريح الغرقى؟
الأسماءُ عُلَبٌ والطرق فى البرارى حُرَّةٌ كالذئابِ
الطرق ليست طُرقًا
فلا تُشبِّهوا تائهًا بى
التائه لا يعرف أنه تائهٌ لكننى أعرفُ
التائهُ لا يراهِن مثلى على الخاوين والمهرِّبينَ
بائعى التحف وشمّامى أصابع النِّساء
التائهُ لا يعرف أنّ الجبالَ فى الليلِ كجِمالٍ
لا أعناق لها تمشى.. والمدنَ أيضًا
هذا الشارع هل يُفضى إلى جوليا أم آلة النقودِ
اكتبوا ولدتْ على سلَّم البنك لكنها أنثى
تعشق الذكورَ والسفنَ والقهوة التركيَّةَ
اكتبوا تُرافِق الملاكمين يتْلون قصائدهم وراء النهرِ

وتزهو براكبى الأحصنةِ يثقبون سُحُبًا
ويُطيرِّون بالرصاص قبعات الغيرِ
جوليا طيِّبةٌ جدا
حَسِبَتْنى قاتلا لأننى أعشق المقانقَ
وإرهابيًا لأنّ أُمِّى اسمُها زينبُ

لا تُشَبِّهوا آلة بها ولا زجاجة كولا
ولا تُشَبِّهوا أسدًا بوحيد الذيل الوحشُ
ليس عِدّةَ خرافٍ مَهْضومةٍ وَفَرُّوا الخرافَ
الأسد أسَدٌ
والفأر فى العُبِّ يلهو

-٣-

من قال أنّ الله لا يُحِبّ غيرنا
من قال أن صائدى الحِيتان صاروا سمكًا
وأن حاملى المُسَدّساتِ أصبحوا
مُزارعين طيِّبين مثلنا
من قال أنّ شاربى الكولا
لا يكذبون أبدًا
وأنّ هذا الماءَ لا يُدلّ مثل النورِ
والغيومَ لم تكن زادًا
سَنَةٌ أخرى
أسْقطتُ عندما سُئلتُ فى منتصف النهار عن عمرى
سَنَةٌ.. حذَفْتُ فى الصباح عندما
تسلّل الهواء طيِّبًا وصافيًا
وعندما تراجع الغبارُ

قد أصير فى العشرينَ يوم السَّبْتِ

كالإسكندر الغازى

وقد أصير آيةً تزلزل الجميلةَ التى آيتُها

جِسْمٌ بمجده تزهو

من قال أنّ الوقتَ آلةٌ تَسُكّ عُمْلةً

وأننى بنْكٌ

أرقد من يومين فى السرير مثل جُثّةٍ

أرقد من يومين ساكنًا وفاتنًا

وأستطيع أن أظلّ هكذا قرنًا

مُحَدِّقًا فى السَّقف

أو مُلْتصِقًا بالصمت كالجدارِ

هل يُصدِّق الجُباةُ أنّ آلة النقود لم تَدُرْ

وهل يُصدِّق الشرطىُّ أننى أسير فى الطابورِ

كالمواطن الصالح أحيانا

وأننى أتلو أنشودة الرجال الجوفِ قبل النومِ

كى أطردَ أحلامى

وأنّنى

على البلاط مثل جَوْربٍ

بالنارِ لا ألهو

- ٤ -

سَبْتٌ ممطر وبارد

لا أحد فى المصعد

لا أحد فى قاعة الفديو

لا أحد يكتب قصيدة جديدة

لا أحد يرسم قلبًا على جذع شجرة

لا أحد يوقف حدبًا تُطِلّ من جريدة

لا أحد يمنح العقيد نَظّارةً طِبِّيَّةً

لم تجىء جوليا

لم تجىء لندفعَ الشتاء معًا

لم تجىء لتعلن مَحْمِيَّةً مزارع العاج

لم تجىء لنشتم المداخن

لم تجىء لتعرف الفرق بينى وبين والت ويتمان

لم تجىء لتعرف أن المآذن لا تشبه المدافع

والدّانَةَ لا تصلح شاهدًا على الزواج

لم تجىء لتثبتَ أنها أنثى

لم تجىء لنكمل الحديثَ عن خُرافة الحُرِّيَّة

هذا الشارع هل يُفضى إلى قلبها

أم الآخر الموازى

لم يعُد قادرًا على احتمال السرِّ صَدْرٌ

من الزجاج

اكتبوا

أفكِّر بإحالةِ شَعْبٍ إلى التقاعدِ

وإنجاب آخرَ لا يشبه الغبارَ

ادخلى يا جوليا

صوتى مَخْزنٌ للسمكِ

وحيواناتى تثقب الهواءَ

الذكرُ هل يُشبه المضخَّةَ

الأنثى هل تشبه الوعاءَ

ادخلى يا جوليا

قمر منتصف النهار لا يُغْشى

ولا ضجّة الألوان

لم أكن فظًّا

ولا ساقط القلبِ

جوليا طيبةٌ جدًا

جسدها لا يخصُّها أحيانًا

نسيِته مرةً فى سرير ذكر لا تعرف اسمَهُ

ومرة فى المقهى

ألأنها تظن نفسها ملكةً

وجسمها خبزًا؟

لم تجىء جوليا

لأن أطلنطا لم تزل مفقودة

لأن السَّبْتَ يشبه الخميسَ والأحدَ سبتٌ آخر

لأن الغيوم لا تعرف الجغرافيا

لأن مذاقَ القهوة لم يزل هُوَ

لأن القصيدة الجديدة لم تعُد جديدة

لأن المُهَرِّبَ لم يعد نبيّاً

- اكتفى بالحشيش والبانجو

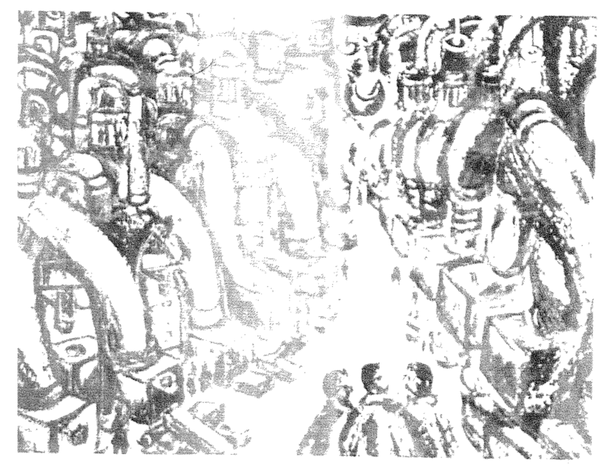
ولم يعد قادرًا على تهريب ثورة أو فكرة -

هل أضيف المهرة التى لا تحب السُكَّر

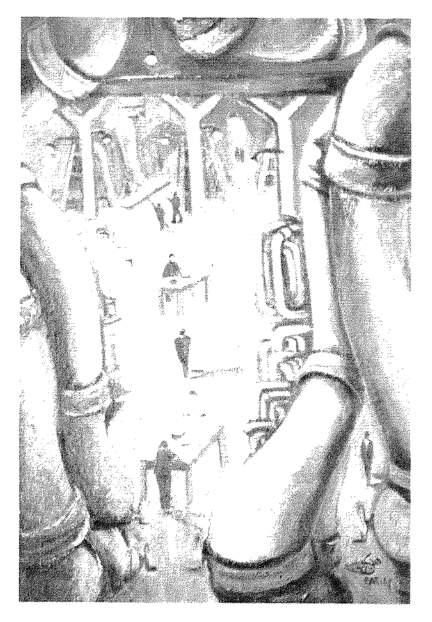
والمعطف الذى لشخصٍ واحد؟

صلاح أبو نار

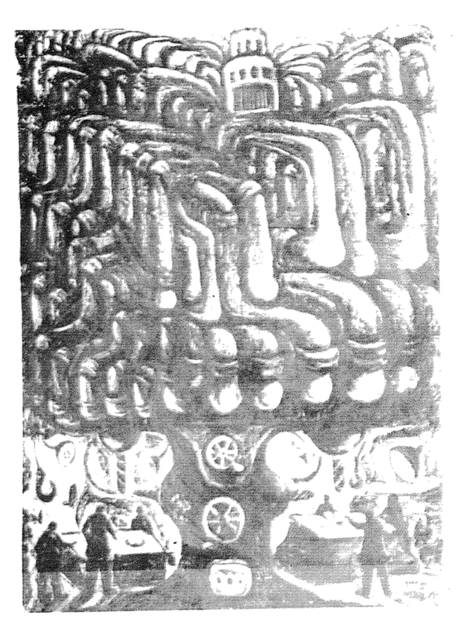
فى لوحات فتحى عفيفى الآلات تلتهم البشر



لوحة ١ - اكريليك علي ورق - ٨٨ سم × ١٠٨ سم



لوحه - ٢ - الوردية - ألوان زيت على توال - ١٣٠ × ٢٠ سم



لوحة ٣ ـ المكبس ـ اكريليك على ورق ٥٠ × ٧٠ سم

ذات يوم وقف المفكر الإنجليزى الشهير **توماس مـــور** يتـأمل الريف المحـيط بمنزله. وكـان الريف المنبسط أمام عينيه هو ريف انجلترا التيودورية، التى انجزت مرحلة فى تحولها صوب الزراعة الرأسمالية، من خلال حركة الأسيجة والطرد الجماعى للفلاحين وتحـويل المزارع إلى مـراعى للأغنام.وعندمـا انتـهى من تأمله مـتذكرًا مـا كان عليه الريف قبل ذلك، عاد إلى مكتبه ليكتب فى صفحات كتابه «يوتوبيا» ١٥١٦ عـبارته الشـهيرة: «لقد توحشت الأغنام، فـالأغنام تلتهم البشر».

وفى عالم الفنان فتحى عـفيفى مـا يدفع الذهن فورًا لاستدعاء تلك العبارة. ففى لوحاته التى يسيطر عليـها عـالم عنابر المصـانع الكالح الكئيب، والبشـر المتناثرون الضـائعـون داخل شـبكة هائلة من الآلات المتداخلة المسيطرة والمتعملقة، لايمكن للمشاهد سوى أن يشعر بالانقباض والذعر، ثم يردد: «لقد توحشت الآلات، فالآلات تلتهم البشر».

الموضوع : لحظتان

نجد مـصـادر تجربة **فتحى عفيفى** الفنيـة فى حياته وتجربته المهنية الطويلة. فالفنان الذى ولد عام ١٩٥٠، وحـصل على دبلوم فنى صناعى تـخـصـص برادة عـام ١٩٦٨، قـضى حيـاته بعد هذا التـاريخ عـامـلاً فى المصـانع الحـربيـة على آلات خـراطة المعـادن. ولم يقـدر له أن ينفـصل عن حـيـاة ورش المصـانع إلا لفـترة ثلاث سنوات، حـصل فيـهـا على تفرغ فنى من وزارة الثقافة، ليعود بعدها إلى عالمه الأصلى ومصدر تجربته الفنية: مصنع ٥٤ الحربى لصناعة مواسير البنادق

وكان لتجربة التفرغ تأثيرها القوى والمباشر. فإذا كـان العمل قد أدخله التـجربة الإنسـانيـة، فإن التـفرغ جـاء ليبـعده عن سطوتهـا المباشـرة، سطوة كانت تحـرق وجدانه وتسيطره على بصـره وبالـتالى مـفـرداته وأدواته وكـيف كـانت النتـائج؟ تمكن من تحـرير عالمه من القيم الشكلية الواقـعيـة للأشيـاء، ليضـفى عليها الخيال الذى يجردها من واقعيتها لكى يمسك بجوهرها. واستطاع تحـرير شعوره من السطوة المباشرة لمناخ العمل اليومى بضغوطه وقهره وحدته، ليبلور شعورًا جديدًا أقل صخبًا وإعلانًا عن ذاته، لكنه أعمق وأنضج إنسانيا.

يُعـبـر الفنان عن مـوضـوعـه عـبـر لحظتـين مـتناقـضـتين، فى الأولى يُعبـر عن جـبـروت الآلة وتوحشـها، ويتجـه فى الثانيـة صـوب تأكيد وجود الإنسان وحضوره فى مواجهة الآلة.

فى لوحـات اللحظة الأولى يكتـشف وجـود ثلاث دلالات متمايزة تنظم شعور الفنان بها وتعبيره عنها، وهى: الغابة والثكنة العسكرية والعملاق المتأله.

فى الدلالة الأولى وتمثلهـا اللوحـات ١و٢و٣،

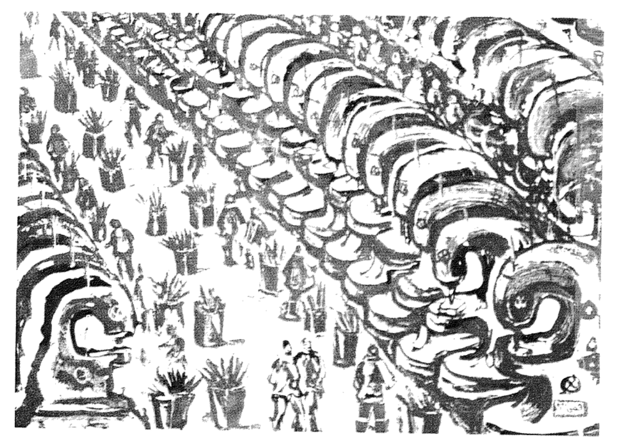
تظهر الورشة وكأنها غابة عذراء متوحشة تتضخم الآلات ويتضاءل البشر، ومع تضخمها يتحور شكلها لتصبح أشبه بأشجار غابة غليظة مرتفعة. وتتكاثر الآلات وتتقارب لتولد الدلالة البصرية لكثافة أشجار الغابة، وزحام قطيع حيوانات خرافية لايظهر منها سوى سيقانها الضخمة. وتفقد مواسير الآلات سماتها الطبيعية، فتتكاثر وتتفاوت فى أحجامها وتتباين فى وجهة حركتها وتفقد استقامتها لتتلوى وتتعرج وفى تحولها هذا توحى لنا بشكلين نباتات شيطانية تغطى سماء المصنع لتحجب عنه الضوء والهواء، وثعابين وزواحف هابطة من أعلى وكأنها تشارك فى حفل بدائى للتضحية بالبشر.

وفى الدلالة الثانية وتمثلها اللوحتان ٤ و٥، يتخذ المصنع هيئة الثكنة العسكرية. تتضخم الآلات مكتسبة شكل حيوان خرافى، يجمع بين جسد الحيوان ورأس الطائر الجارح وتحافظ الآلات على كثرتها السابقة، ولكنها تفقد تنوعها وتباينها الداخلى وتتماثل شكليا، بالضبط كتماثل الجنود والأسلحة والمهمات العسكرية. وهى لاتزال على زحامها السابق ذاته، لكنها الآن تفقد عشوائية التجاور وتداخله، لتنتظم عبر صفوف ممتدة مستقيمة ومتوازية، تماما كانتظام صفوف الجنود والعربات والدبابات والخيام. وإلى جوارها يقف أو يجلس العمال، فى أحجام صغيرة يُسيطر عليهم القهر والعجز. ويتولد عن دلالة الثكنة معنى هام: القولبة النمطية، وبالتالى غياب التمايز والحرية .

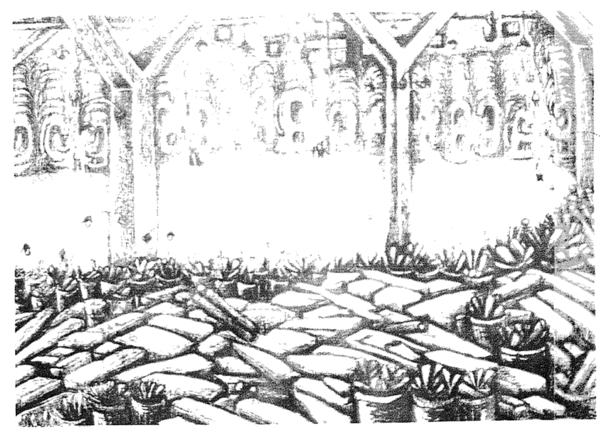
فى الدلالة الثالثة: العملاق وتمثلها اللوحة ٦، تتحول الآلات من التضخم إلى التعملق. ومع تعملقها تستعيد حيزًا كبيرًا من شكلها الواقعى، وتفقد كثرتها لتصبح اثنين أو ثلاثا فقط بينهما فراغ يشغله البشر الصغار. ويولد التعملق معه معانى محددة. المعنى المباشر والواقعى وهو قوة الآلة وسطوتها ، وآخر غير مباشر وأسطورى وهو التأله والقداسة. إن المعنى فى حاجة إلى توضيح. تبدو الآلات فى رسوخها وتعملقها وتفردهاكأنها تماثيل لآلهة بدائية قديمة. وتلك العنابر وهدوئها، وظلالها وضوئها الخافق المتناثر، تقترب من جو المعبد الوثنى القديم. وهؤلاء البشر فى حركتهم الهادئة الملتفة حول الآلات، ووقوفهم ناظرين إلى الأرض أو شاخصين إلى الآلات، يظهرون كمتعبدين يتحركون فى أرجاء المعبد أو يقفون امام المذبح. وثنية حديثة، وثنية الآلات والصناعة.

بالتناقض مع اللحظة الأولى والمسيطرة، تتكون اللحظة الثانية والأقل حضورًا وقوة، وتمثلها هنا اللوحتان ٧ و٨.

هنا يتعملق الإنسان ليصبح الوجود الرئيسى إن لم يكن الوحيد، وإلى جواره يتراجع وجود الآلات ليصبح هامشيا. ويرافق هذا التعملق تحولات أخرى



لوحة ٤ - العنبر - حبرشيني - ٥٠ سم × ٧٠ سم



لوحه «٥» الراكد ـ رسم حبرشيني ـ ٥٠ سم × ٧٠ سم

تعمق دلالته وتثرى معانيه ما هى؟ فى إطار اللحظة الأولى يبدو الإنسان هشا غارقًا فى الظلال، والآن نرى قوة فى الخطوط ووضوحا فى التكوين وثراء فى الضوء. فى اللحظة الأولى كان العامل يجلس فى همود أو يقف مطرق الرأسى أو يسير ضائعًا وسط الآلات، والآن نراه يقف قويًا منتصبًا معتدًا بذاته. وفى اللحظة الاولى كان يصور كفرد أمام آلة، وإذا ما ظهر كجماعة يظهر كحشد أو تجمهر أو مجرد رفقة طريق عشوائية. والآن يظهر العمال كجماعة. يقفون معا وفى وقفتهم إرادة واحد، ورفقة ومودة إنسانية، وروح جماعية تسيطر على الموقف مشكله علاقاته وتداخلاته

إلا أن تلك اللحظة لاتتواجد بشكل مطلق، فهنا وهناك وفى قلب لوحات تلك اللحظة نرصد دلالات تحيلنا من جديد إلى اللحظة الأولى. وإذا نظرنا إلى اللوحة رقم ٧ على سبيل المثال، سنلاحظ تضخم العاملين وما يوحى به تكوينهما من قوة واقتدار، لكننا سنلاحظ أيضا سقف المصنع الذى يبدو كسقف قفص حديدى، يحاصر من هو داخله نافيًا حريته.

الأسلوب: توجهان

يعانى أسلوب فتحى عفيفى من توتر داخلى ومفارقات واضحة ، وذلك فى مستوى الأداء وطبيعة ونضج التقنيات والأساليب التشكيلية المستخدمة وإذا نظرنا إلى مجموعة اللحظة الأولى، سنجدها تتوزع بين أسلوبين أساسيين. يتجسد الأسلوب الأول فى اللوحتين ١، ٢ ، والثانى فى اللوحتين ٤ و٥، بينما تقف اللوحتان ٣ و٦ فى منتصف الطريق بينهما.

فى لوحات الأسلوب الأول نلاحظ - أولا - حيوية الخطوط وعضويتها، وسيطرة الحركة وتولدها الذاتى الدائم، وسيولة التكوين أى التمازج العضوى المركب لمفرداته، والمزج بين تكرار الوحدة الواحدة وتمايزها الشكلى. كما نلاحظ - ثانيا - وجود تناقض تكوينى محسوب، يمنح سطح اللوحة ثراء وتمايزا وتنوعًا بصريا. تناقض بين الأشكال الأسطوانية والحلزونية، والأشكال الهندسية المستطيلة والمربعة والمكعبة . والتناقض بين الأشكال الكبيرة والصغيرة، الذى يتقاطع مع تناقض الاسطوانى - الهندسى، ويتحد مع توزيع مكانى محدد لكل الأشكال الصغيرة والكبيرة. والتناقض فى درجة كثافة سطح اللوحة، بين مناطق كثيفة الأشكال داخلها يسيطر توتر التكوين وتنافر عناصره، وأخرى قليلة الأشكال داخلها يسود هدوء التكوين وتجانس عناصره. وفى النهاية التناقض بين كتلة الآلات المسيطرة على فضاء اللوحة من أعلى إلى أسفل، وتلك المساحة البيضاء الصغيرة شبه

المثلثة المخترقة لكتلة الآلات من أسفل حتى منتصف اللوحة أو حتى مركز التكوين.

تقف خلف هذا الأسلوب عاطفة حارة بنت وقتها، وعين ذات مخزون بصرى وتشكيلى قوى، ومقدرة على تحويل وتبديل المفردات الواقعية وإعادة خلقها، وحس راق بوحـــدة التكوين وتمايز عناصـــره وتناقضـها وتوازنها ، وإخضـاع طبيـعى للوعى والمعنى المستهدف لمقتضيات عملية الإبداع، وعفوية فى الأداء توجهها عين حساسة تعرف كيف تضبط عفوية الخلق.

وبالتـناقض مع الأسلوب الأول يقف الأسلوب الثانى كيف؟ هنا تغيب أو تضعف حيوية الخط وعضويته، فيسود الخط الهندسى المستقيم ويبدو الخط العضوى محض امتداد له. وهنا يُسيطر السكون والانتظام على التكوين، فلا نجد حركة التوالد الذاتى المتلاحم للأشكال. كما تغيب سيولة التكوين، حيث يسود التجاور الهندسى الرتيب.

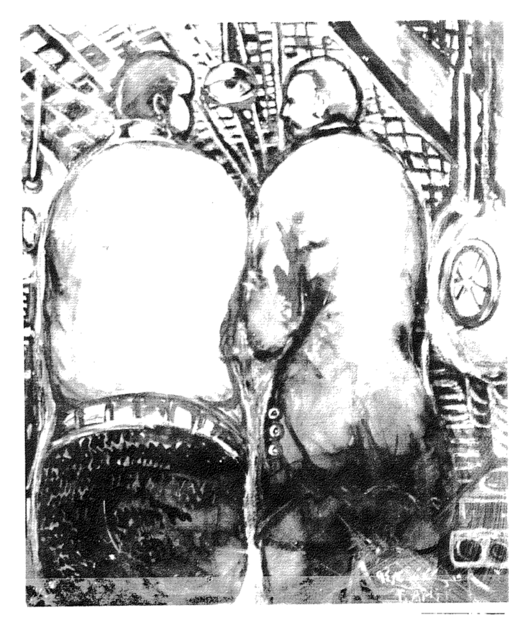
وهنا أيضـا يغـيب التناقض من صلب تكوين اللوحة، لتحل محله سيمترية التشابه والتكرار. فلاتتمـايز الآلة داخليا، من حيث الحجم ونوعية الأشكال العضوية والهندسية، بل يسيطر الشكل الطبيعى بما يحتويه من قيم عقلية وواقعية، ولن تفلح التحويرات هنا وهناك فى التخفيف من سيطرتها .

كما لاتتمايز الآلات فيما بينها، فهى نسخة واحدة تتكرر بانتظام عبر صف مستقيم، ليتكرر الصف ذاته مرة تلو الأخرى ولا يتغير فيه سوى تأثير المنظور. ويمكن لنا أن نستـــمـــر فى المقـــارنة بين الأسلوبين. فهنا تتواجد الأشكال فى درجة كثافة واحدة، فلا تتمايز داخليا تبعا لتباين درجات الكثافة والتنوع الشكلى المرتبط بها، ومن ثم تتراجع درجة التـــوتر داخل التكوين. وهنا نكتـــشف تناقض المساحات البيضاء والسوداء ، ولكنه تناقض من نمط هندسى تكرارى يتخذ شكل مساحات سوداء مستقيمة توازيها أخرى هندسية بيضاء مستقيمة.

تقف خلف الأسلوب الثانى أيضا عاطفة حارة، ولكن بلا عفوية وديناميكية فى الأداء، بل يسيطر عليها مفهوم عقلى يسعى لتوصيل دلالة محددة، دلالة شعورية وعقلية يُعلى من شأنها على حساب حرية الإبداع وديناميكيته. والوجه الآخر لسيطرة القصد العقلى التعبيرى، هو تطرف وضخامة الشحنة التعبيرية وطابعها المباشر. ومن هنا نلاحظ القتامة المسرفة للوحات هذا الأسلوب، قتامة ينقصها الاعتدال والتوسط الضروريان لتحويل الحقيقة الواقعية إلى حقيقة فنية.



لوحة ٦ - عامل والة - اكريلك - ٥٠ سم × ٧٠ سم



لوحة «٧» متشابهان . حبرشينى على ورق . ٨٨ سم × ١٠٨ سم



لوحة «٨» صباح يوم جديد ـ ألوان ١١٠ سم × ٨٠ سم

طلعت فهمى

دجاجة لا تقبل القسمة على ثلاثة



بات واضحًا أن أبى يتهيأ لطردى من البيت، فى الماضى كان يكفى أن أقوم بأى من أعمالى الطائشة، كأن أرسب فى الكلية أو أسجن شهرًا بسبب المظاهرات، حتى يقوم بأخذى من يدى ويغلق الباب ورائى دون أن ينبس بكلمة. الآن أنا فى وضع أفضل بكثير من الماضى، فأنا أعمل مدرسًا وأحصل على قدر لا بأس به من المال، كما أننى - ومنذ سنوات - وُفقت فى نشر الكثير من القصص. وكان أبى بعد قراءة متأنية لقصصى يأسى لجحودى بعد أن يرى صورته - وهى صورة أب قاس دائمًا - يكتفى بالقول: هل هذه كتابة؟ هذا بصاق، غثيان، أنا لا أعرف كيف ينشرون وقاحة كهذه؟ توقفت - الآن - تمامًا عن الكتابة، وأخذت أفكر فى الحياة بطريقة عملية، فأحصل على مال يزيد عن حاجتى، وأشرب الخمر، وأضحك كثيرًا وكأننى كنت محرومًا من الضحك وأجلس على المقاهى مع زملاء عمل لم يقرأوا كتابًا واحدًا فى حياتهم ولا يهتمون من الحياة إلا بجانبها الحيوانى، فيدور بيننا حديث طويل وسازج عن النساء ثم عن النساء، وأحس خلال ذلك كله بإحساس القوادين، مع راحة نفسية لم أشعر بها فى حياتى من قبل، بينما أبى يتندر «الآن لا نرى اسمك ولا فى صفحة الوفيات».

كانت أمى بعد زواج أخوتى وأخواتى تحتار فى دجاجة الغداء كيف تقسمها بيننا، فكانت تعطى كل منا نصيبه وتحتار فى الربع الباقى، ولكنها تجلس صامتة تراقب أبى حتى ينتهى من نصيبه، ثم تقوم - بهدوء وحذر - بتقريب الربع الباقى إليه، وبعد أن تنتهى من ذلك ترفع عينيها قليلاً قليلاً لتشاهد إن كنت أراقبها ولكنى لا أرفع عينى عن طبقى. كنت حزينًا

دائمًا، كانت الكآبة ـ طوال سنوات شبابى ـ تعلو وجهى، وأنا أرى هذا الحزن فى الصور الفوتوغرافية التى أخذت لى حين كنت صغيرًا، عيون عسلية واسعة، غارقة فى الحزن.. سألت أمى يومًا عن طفولتى فقالت:

ـ كنت حزينًا ـ صامتًا وحزينًا ـ وكأنك ولدت بلا أم.

الآن بعد أن خرج أبى إلى المعاش لا يشغل باله غير فكرة تزويجى، وهو لا يعلن عن أفكاره مباشرة لأنه يعرف طريقتى فى تحطيم أحلامه الخاصة بى، ولكنه يلجأ إلى طرق ملتوية، يقول: فكر فقط، مجرد تفكير. وسوف ترى كيف أساعدك! أو يتحدث عن إحدى قريباته، ويعدد أمامى محاسنها ثم يسألنى رأيى بعد ذلك. مرة صرخت فيه قائلاً:

ـ لماذا لاتعيش حياتك، يالك من أنانى حتى تريد أن تحيا حياتى أنا.. إنى أحس بك دائمًا وراء رأسى، ولا أستطيع أن أفعل شيئًا دون أن أشعر بك تراقب ما أفعله.

أحضرت أمى من القرية فتاة جامعية هى إحدى قريباتها، وزعما أنها جاءت لكى تقضى إجازتها الصيفية وتساعد أمى فى أعمال البيت، وفى البداية تجاهلت هذه الفتاة تجاهلاً تامًا.. ولكن بعد فترة بدأت أتودد إليها، واستطعت أخيرًا جعلها توافق أن أقبلها، كانت لها شفاه عذبة جدًا، وكنت تجربتها الأولى. قبل أن نسافر، قالت لى: إنها المرة الأولى التى تشعر فيها بأنوثتها، وكان من الممكن اعتبار هذا شكرًا لى، ولكنها بدأت تصرِّح لى برغبتها فى الزواج منى. أعلنت لها أننى ضد الزواج، وأننى كنت فقط أقبلها، وهذا شىء أسعدنى وأسعدها.. عند ذلك حكت لأمى كل شىء، قالت إننى كنت أضعها على رجلى فى الشرفة من العاشرة مساءً حتى الرابعة صباحًا وأخذ فى تقبيلها والعبث بثديها عنوة.

لم يصرِّح أبى بطردى من البيت، ولكن صراخه الذى ملأ البيت أبان عن ذلك.

قال: الحرام هو ما تريده، والحرام هو ما تفعله، والحرام هو ما تؤمن به وتكتبه.هذه المرة خرجت من البيت طواعية، وأغلقت الباب خلفى دون مساعدة من أحد.



شاكر عبد الحميد

مكان للصوت والصمت والظل والغياب

تبدأ رواية «تصريح بالغياب» للكاتب «منتصر القفاش» بدخول الراوى إلى المعسكر الذى كان قد أمضى فيه فترة خدمته العسكرية الإجبارية. وقد كان هذا الدخول أو هذه العودة من أجل البحث عن رواية ما، كان قد نسيها وسط أكداس الملابس والأوانى والكتب والمهمات العسكرية.

لم يكن هذا البحث عن هذه الرواية التى لم يقل لنا الروائى من كاتبها الأصلى سوى حيلة ذكية لكتابة هذه الرواية الخاصة ولمَ يكن هذا الدخول إلى هذا المعسكر، أو هذه الثكنة العسكرية إلا حيلة للخروج منه أو محاولة لكتابة الدلالات المختلفة للغياب داخل هذه الثكنة وخارجها.

هناك أربعة محاور أساسية يمكننا أن نتسلمها ونحن نتصدى للحديث عن هذه الرواية و هذه المحاور هى:

أولاً: المكان

هذه الرواية - دون شك - رواية مكان، والمكان هنا له دلالاته الجغرافية والتاريخية والسيكولوجية والاجتماعية المختلفة.

فالإطار المكانى الخاص الذى تدور هذه الرواية فى أرجائه، هو مدرسة عسكرية للتمريض داخل ثكنة عسكرية أكبر، أما الإطار المكانى العام فهو الوطن الأكبر الذى يضم مثل هذه المدارس ومثل هذه المعسكرات، ومثل هؤلاء البشر بحركاتهم وتفاعلاتهم وأفكارهم ومشاعرهم وأحلامهم، وانكسارات هذه الأحلام أيضاً.

وهناك عدة أماكن فرعية داخل هذه الثكنة العسكرية؛ فهناك المخزن الذى يجلس فيه الجنود ويتحدثون

ويتسامرون ويضحكون وفيه توضع الذ... وحقائب الجنود (المخل) ومتعلقاتهم، وإليه يهرب بعض الجنود خلال النهار، وهو أيضًا المكان الذى يتحكم من خلاله النقيب الشرفى (أولا يتحكم) فى الجنود فى ضوء حالات رضائه أو عدم رضائه عنهم.

هناك أيضًا فصول الدراسة التى تتم فيها عمليات التدريس لطالبات التمريض العسكرى، وتتنوع استخدامات هذه الفصول وفقا لفصول السنة ووفقا لطبيعة النشاطات داخل المعسكر «هذا الفصل للصيف، هذا الفصل للشتاء».. فغرفة التدريس التى تتم فيها عمليات التعلم والتعليم خلال النهار تصبح ليلا مكانا للنوم والسمر والضحك والذكريات.

من بين الأماكن الخاصة فى الرواية هناك أيضًا «سكن الطالبات» والنوافذ الموجودة فيه والتى تصبح وسيلة للتعارف والتقارب والتواصل بين الجنود والطالبات، و تتغير أضواؤها باختلاف حالات الخدمة الليلية، وسكن الطالبات هذا هو أيضًا موضع أحلام الجنود وذكرياتهم وأمانيهم.

هناك أيضًا مكتب المقدم (والمقدم هنا هو امرأة ذات رتبة عسكرية) وهناك نافذة فى هذا المكتب كانت المقدم تطل منها ثم أغلقتها من خلال وضع دولاب بجوارها بعد ذلك، وقد كانت هذه المرأة تطل من خلال هذه النافذة أحيانا بهدف (رؤية ما يحدث داخل المعسكر) وأحيانًا بدون هدف (تحدق فى الفراغ وتوغل فى الأحزان والأحلام)، ثم بعد ذلك ومع مرور الوقت تناقصت الدلالات الخاصة بهذه النافذة داخل المعسكر حين مرضت هذه الشخصية واختفت من المكان.

هناك، إضافة إلى هذه الأماكن فرعية أخرى مرتبطة بها مثل: صالة سكن الطالبات (التحتانية) والمطبخ، والحمامات، والممرات، والبقعة الحالكة فى فناء المعسكر التى ينظر إليها الراوى كثيرًا وهو يستعيد خبراته، وذكرياته الليلية فى هذا المكان الخاص.

يوحى الوصف العام للمكان فى بداية الرواية بطبيعة الرواية ذاتها، فمدرسة التمريض وما يحيط بها، هذا المكان الخاص، وصفه الكاتب فى بداية الرواية وصفا موحيا خاصا يرتبط بدرجة كبيرة بتلك الطبيعة الخاصة لتكنيك هذه الرواية والقائم على أساس الاهتمام برصد بقايا الأشياء وآثارها أكثر من الاهتمام برصد أو وصف الأشياء ذاتها، تكنيك يقوم على أساس التفكيك أكثر من قيامه على أساس التركيب، وعلى أساس الهدم أكثر من البناء، والحذف أكثر من الإضافة. هذا المكان قال عنه الكاتب فى بداية الرواية «مكان إذا نظرت إليه من بعيد أو قريب، وجدت أنه رغم اكتماله وحسن بنيانه، كأن كل جزء فيه مقتطع من بناء آخر، كأن كل جزء فيه، وإن استقر هنا، فتاريخه موصول بما كان، موصول بما يخفى».

الاهتمام الخاص بالمكان فى الرواية هو اهتمام، فى المقام الأول، بدلالات هذا المكان، وأبرز دلالات هذا المكان هى الدلالات المرتبطة بالغياب، والغياب فى جوهره مرتبط بالأثر، والأثر فى جوهره مرتبط بالغياب، والغياب الحادث فى الرواية هو غياب للبشر، وغياب للإدارة المحددة لأفعالهم، وغياب لأشياء أخرى كثيرة منها فى الجزء الأخير من هذه الدراسة.

نتيجة لاهتمام الكاتب بالحديث عن الغائب، وعن الخفى، كان هناك اهتمام واضح لديه بوصف الأبواب أكثر من اهتمامه بوصف ما يحدث وراء هذه الأبواب،

وقد كان هذا الاهتمام الخاص بوصف الأبواب أكثر فاعلية فى الإيماء بما يحدث خلف هذه الأبواب وما يدور داخل المساحات التى تؤدى إليها هذه الأبواب.

هناك اهتمام بوصف باب المخزن (مخزن كتب ومتعلقات الجنود) واهتمام خاص بوصف أبواب الحمامات (أو دورات المياه) واهتمام أيضًا بوصف أصوات الأبواب سواء كانت هذه الأصوات تحدث على نحو حقيقى مسموع ومحسوس أو على نحو متخيل أو متذكر أو هاجس.

يهتم «منتصر القفاش» أيضًا بوصف البوابات: البوابات الداخلية التى تؤدى إلى سكن الطالبات، موضع أحلام الراوى وزملائه خاصة فى حالات السهر أثناء الخدمة أو بدون الخدمة. وكذلك البوابات الخارجية التى تؤدى إلى العالم الكبير الأرحب (فيما يعتقد) خاصة خلال الإجازات، ومن هذه البوابات دخل الراوى إلى المعسكر فى بداية الرواية كى يبحث عن رواية ومن خلالها اهتم بالرصد الخاص لحالات الغياب والحضور التى طرأت على البشر، وعلى المكان وعلى ذاته هو فى تحولاتها المختلفة.

«منتصر القفاش» هو إذا استخدمنا مصطلحات باشلار «حالم بالأبواب والبوابات» الباب كالبوابة - هو رمز للأمل، وللفرصة، وللمرور من حالة إلى حالة، وللدخول والخروج من حالة إلى حالة أيضًا، والباب المفتوح فرصة، وحرية، والباب المغلق حاجز، وسجن، وخفاء، وغياب، وعبور الباب عبور من حالة إلى حالة، وكذلك البوابات ترتبط بالداخل والخارج بالماضى والحاضر بيانوس إله البوابات فى الميثولوجيا الرومانية، الذى ينظر بوجه إلى الداخل، ويوجه إلى الخارج، فيرى الداخل ويرى الخارج ويعرف الماضى ويتوقع المستقبل. كان الراوى الجالس بجوار باب المخزن دائما وكأنه لا يريد أن يدخله شبيها بـ «يانوس» المرتبط بالموت والحياة، بالبداية والنهاية، بالظل والنور، بالدخول والخروج، بالتواصل أو فقدان التواصل، بالحكمة والتأمل وربما بالوعى الشقى المنقسم على ذاته.

كان ذلك الباب كلما انفتح «ظننت أنه سوف ينخلع ويندب على البلاط محدثًا صوتًا سيتردد قويًا فى أنحاء المدرسة. باب من قطع خشبية متعامدة على بعضها، وتظهر فى أنحائه رءوس المسامير الصدئة، وحينما ينسى واحد ويستند إليه، يسارع بالابتعاد عنه قبل أن يقع».

تشترك الأمكنة الخاصة فى هذه الرواية، والتى تحدثنا عنها مع مكونات أخرى فى هذا العمل كى تسهم فى خلق الدلالات الكلية لها والمكون الثانى الجدير بالاهتمام هو الصوت.

ثانيا: الصوت/ الصدى/ الصمت:

هناك دلالات عديدة للصوت فى هذه الرواية نذكر منها:

١ - الصوت كوسيلة لتصوير تحولات العالم الخارجي والعام:

وقد كان هذا واضحًا مثلا فى بداية الرواية حينما صرخ «الصول» فى الراوى الذى عاد كى يبحث عن روايته، صرخ فيه معتقدًا أنه قد تهرب من المهمة الموكولة إليه (الخدمة) هذا الصوت الزاعق للصول أصاب الراوى بالرعب الشديد فتحول العالم بالنسبة له، فى لحظة شديد الكثافة والتركيز إلى صوت مرعب يصم الآذان ويجعل

الذات تتلاشى وتتبدد وتذ ميع، فإزاء هذا الحضور الجارف الغلاب للصوت الرعب الخارجى الكبير والذى يعقبه حضور واضح للصمت الكثيف الجارف الجاثم تغيب الذات وتتحول إلى ريشة فى مهب الريح، ذرة فى الهواء، فاقدة كل إحساساتها بذاتها وبقدراتها.

٢ ـ الصوت/ الصمت كوسيلة لرسم الشخصيات:

كانت شخصية المقدم (وهو امرأة كما قلنا) بشكل عام شخصية قليلة الكلام «تكتفى بالإشارة من يديها أو رأسها.. إشارات تحسن استخدامها كأنها جمل كاملة».

كانت هذه الشخصية قليلة الكلام، لكن كلام الجنود حولها من أجل تفسير «صمتها» هذا كان كلامًا كثيرًا، وكانوا يختلفون حول تفسير معانى إشاراتها.

ثم أن هذا الصوت (صوت المقدم) هذا الغائب رغم حضوره، يتلاشى نسبيًا خلال أوقات كثيرة من النهار، ثم أنه أيضًا يسكت فجأة أثناء أحد الطوابير بينما كانت تنظر إلى (لا هدف)، وعندما تعاود الكلام بعد ذلك تنسى ما كانت قد بدأت تقوله، ثم نعرف بعد ذلك أنها مريضة وأن مرضها قد يكون جسيمًا أو نفسيًا، نكتشف أيضًا أنها تمثل قيادة منعزلة مفككة غامضة عاجزة عن التواصل، لا مع ذاتها ولا مع الآخرين.

٣ ـ الصوت كدلالة للتمنى والتخيل وتحقيق الرغبة.

ففى الأيام الأولى من الخدمة العسكرية للراوى كان زملاؤه يكثرون من الأحاديث والنصائح له بينما كان يجلس صامتًا يصغى ويهز رأسه ثم تدريجيًا بدأ يتخيل نفسه فيما سيأتى من أيام ـ قادرًا على الحكى وإضافة حقائق جديدة ويرغب فى مقاطعة من يتكلم، إنه يريد هنا أن يحضر معهم «بالصوت» لأنه غائب عنهم من خلال الصمت.

٤ ـ الصوت كوسيلة لاستحضار الصورة:

تظهر هذه الدلالة الخاصة للصوت فى شخصية محمود زميل الراوى الذى يحكى عن أحلامه بالفتيات وملابسهن الداخلية (بينما يخفض الراوى صوته خائفًا) يحكى محمود بصوت مرتفع، يتحدث عن مروره بكل الغرف، ومع مرور الوقت واستمرار الحكى، وزيادة حضور صوت محمود هذا، وفقا للبنت التى يتحدث عنها، يتحول صوته بالنسبة للراوى إلى صوت يشبه الصوت المصاحب للأفلام السينمائية، صوت يسمع دون أن يرى، لكنه صوت قادر على خلق هذه الرؤية، صوت قادر على التشكيل والاستحضار للصور، صوت يساعد على تحقيق الرغبة، صوت يصبح هو فى ذاته رغبة فى صوت يجعلك تغيب عن هذا الحاضر القاحل البلقع الجدب وتحضر فى ذلك الماضى (أو المستقبل) المخضوضر المشرق المتدفق حياة وأمنيات ومرحا، صوت قال الراوى عنه أنه «صوت هو تصريح بالغياب، يصرح به داخلك ويظل ساريًا حتى تنشغل عن الصوت».

الانشغال عن الصوت يحدث لأن من يسمعه يصبح فى عالم غير العالم، وفى حالة غير الحالة وفى حضور غير هذا الغياب، صوت يفتح عوالم الخيال والأمنيات والفرح ولو على نحو وهمى.

٥ - الصوت كدلالة تاريخية:

تظهر هذه الدلالة على نحو خاص فى ذلك الاهتمام التفصيلى - من جانب الراوى بوصف الميكروفون (أو مكبر الصوت) الذى تم تشغيله أثناء الطوابير فى هذا المعسكر. كذلك الرغبة فى معرفة تاريخ ومكان وماركة صنعه، وكذلك ارتباط الميكروفون بتحية العلم وبالعلم الرمز الذى يتخبط صقره فى الحوائط. فالصوت الخاص بالميكروفون هنا يرتبط بدلالات تاريخية لم تعد موجودة الآن، ربما يحلم بها الراوى ويتمناها، ربما يتذكرها ويفكر فيها خاصة فى مرحلة ما بعد الشروع فى السلام بين العرب وإسرائيل، ربما يريدها لنفسه، وربما لوطنه، وربما للاثنين معًا.

٦ - الصوت كدلالة للغياب والحضور:

وقد ظهر ذلك - كما قلنا - فى إرتباك صوت المقدم مثلاً ونسيانها ما كانت تقوله ثم مرضها وغيابها، وظهر أيضًا فى ذلك الصمت الكبير للراوى عبر الرواية، فهو لم يكن يروى حكايات مثل باقى زملائه، وقد كان هو أيضًا الوحيد الغائب رغم حضوره الدائم بجوار باب المخزن، وكان غيابه من خلال غياب صوته وحكاياته رغم حضوره بالمعنى المادى أو الجسدى، هو الوحيد الذى لم يكن يتحدث إلا مع ظله ليلاً، وهو يتحدث أيضًا عن نفسه على أنه غائب وحتى عندما يقرر أن يحكى لهم حكاية (ربما حدثت وربما لم تحدث) كان يفكر فى نفسه فى صيغة الغائب ويقول «وكنت ترى نفسك جالسا بينهم تصغى لحديثك، لمن يصف ما حدث وظللت تسمع صوتك كأنه مازال يحكى». فالصوت هنا مرتبط بالحكى، والحكى وسيلة للحضور وهذا الحضور أمنية ربما أمكن تحقيقها، وربما لم يكن ممكنا تحقيقها، وذلك لأن الذات هنا موغلة فى الاكتفاء على ذاتها والاجترار لأفكارها والحكى لذلك الجزء الخاص منها الذى يسمع، وينصت جيدًا، هناك قسم، فى هذه الشخصية يحكى ويريد أن يحضر فى الخارج لكنه لا يستطيع تحقيق هذا الحضور ربما لأسباب خاصة بطبيعته الانطوائية وربما، لأسباب عامة خاصة بالتحولات الهائلة التى طرأت على العالم والوطن والحياة وجعلت الذات تهرب من هذا العالم الكبير المهدد المرعب وتغيب عنه وترغب فى الحضور فى عالمها الصغير الخاص، وهو عالم انطوائى يصعب أن يتحقق فى حضور الآخرين، لذلك تكتفى هذه الذات بأن تحضر مع نفسها، مع قسمها الآخر، مع من تحكى له، وتكتفى به وتحضر معه، لأنها عاجزة عن مواجهة الآخر، والحضور معه، وربما غير راغبة فى ذلك. حتى الحكى للآخر يصبح أمنية لا تتحقق، لكنها تظل أمنية تسمع الذات أصداءها وكأنها حدثت، وكأنها مستمرة، وكأنها حقيقية، وكأنها حاضرة.

٧ - الصوت فى ذاته:

فى مواضع كثيرة من هذه الرواية تتحول الكلمات إلى كائنات حية تسعى، حدث ذلك أثناء الإجراء المسمى «فرش المتاع» وهو إجراء يحدث عندما تتم سرقة أحد الأشياء فى الجيش فيفرش الجنود كل متاعهم وأغراضهم من أجل البحث عن الشىء المفقود، وقد يعقب هذا الإجراء إجراء آخر عندما لا يتم العثور على الشىء المفقود (أو حتى عندما يتم العثور عليه) ويسمى هذا الإجراء (داخلية) ويقصد به أنه يقف الجنود - كنوع من العقاب لهم - بالملابس الداخلية لساعات طويلة، وهو

عقاب يكون له مفعوله الكبير، خاصة عندما يحدث ليلاً في الأجواء الباردة الممطرة. أثناء الرواية ينطق الصول كلمة «داخلية» بعد فرش المتاع هذا، بعد سرقة، أو الادعاء بسرقة بعض الحلى من إحدى طالبات المدرسة، وتتحول هذه الكلمة بالنسبة للراوى إلى كائن متجسد حى يُرى.

كذلك فإن هذا الراوى، والذى كان يقوم بتدريس قواعد اللغة العربية لطالبات هذه المدرسة يجد تدريجيا وخلال ممارسته لعمله، أن بعض هذه الكلمات تتحول إلى افعال للجسد، لجسده هو، ويتحول هو من خلال هذه اللغة الفعلية إلى فاعل فعلاً، أو حالم بالفعل، راغب في التواصل بجسده معهن «يربت على اكتافهن.. إلخ» وكانت كل كلمة تشكل بداخله إحساساً خاصاً معهن.

٨ - الصوت/ الصمت:

يهتم الراوى بوصف اصوات الأبواب وهى تفتح وتغلق، وغالبًا ما تتم هذه الحركة بشكل متخيل استيهامى، وغالبًا ما تحدث هذه الحركة للأبواب فى الذهن دون صوت، هى حركة صورة أكثر منها حركة صوت، صورة صامتة تحدث بداخله دون صوت، صورة صمت خاص يحدث بداخله وخارجه، صمت يعبر عن الوحدة والوحشة واختفاء الشعور بالحياة والحركة والصوت داخل هذا الراوى وخارجه ايضاً صوت اقرب إلى الصمت.

٩ - الصوت/ الصدى:

هناك اهتمام كبير لدى الراوى (ولدى الروائى بطبيعة الحال) بالتعبير عن اصداء الأصوات، واهتمام خاص بتراكم هذه الأصداء: أصداء الحوش أو الفناء تبدأ بتجلياتها المختلفة وصوت العلم المرفرف فى هذا الفناء، وصوت المياه فى دورات المياه، وصوت باب الحوش، وأبواب الفصول وأصداء الحركة فى الممرات حتى سكن الطالبات ومكتب المقدم، ويتحول صدى الصوت أحيانًا إلى صوت، والصوت يتحول أحيانًا إلى كائن حى صوت كما قال الكاتب (صوت كلما تقدم الوقت، وتعدد أصداؤه، يفيض عن دوره كصوت، ينطق ليسمع «صوت يتحرك ويتنفس ويلعب» صوت يسمعنى صوتى) ..

١٠ - الصوت/ الذات الإبداعية:

الصوت فى هذه الرواية يمكن أن يكون أيضًا وسيلة للتعبير عن النمو والتغير والتطور والخروج من مرحلة إلى مرحلة، ومن حالة إلى حالة، الصوت يمكن أن يكون هنا أيضًا وسيلة للبحث عن الذات الإبداعية فى خروجها الواعى المثابر المستمر من مرحلة الاقتداء والمحاكاة والتعلم من نماذج سابقة أو مبدعين سابقين إلى مرحلة الأصالة وكتابة الإبداع الخاص. حالة عبر منها الراوى بشكل غير مباشر حين قال عن هذا الصوت «ولم يدنُ منى إلا بعد ما خلص إصغائى له» وحرص على أن يظل يتردد وقال عنه أيضًا «صوت فى تلك الحلكة يسمعنى صوتى» يرتبط هذا المعنى الأخير للصوت بهذه الفتاة التى تسمع صوتها، بعد أن خلص إصغاؤها له، هذا الصوت الخاص، هذا الصوت القابع أكثر فى الظلال، هذا الصوت المرتبط بالظل، وهذا الظل هو المكون الثالث من مكونات هذه الرواية الذى نهتم به فى هذه الدراسة.

ثالثًا : الظل :

الظل، ظاهريًا، هو المبدأ السلبى للحياة، فى مقابل المبدأ الإيجابى وهو النور أو الشمس. لكن الظل قد يكون أيضًا هو روح الإنسان، وجوهره الحقيقى، وغياب الظل قد يعنى غياب هذه الروح أى الموت، ومديح الظل قد يكون مديحًا لهذه الروح الغائبة أو محاولة لاستحضارها.

والظل عند يونج هو الجزء النامى المتطور فى الشخصية، الجزء الذى يسعى نحو التفرد والخروج من حالة الأنا Ego المحدودة إلى حالة الذات Self الأكثر اكتمالاً ونموًا وتحقيقًا. يظهر هذا الظل بدلالاته المختلفة فى الرواية فى مواقف عديدة منها على سبيل المثال لا الحصر:

١ - الظل/ الجانب الآخر من الشخصية:

يظهر ذلك فيما قاله الراوى فى بداية الرواية من أنه عندما دخل هذا المكان (أو المعسكر) لأول مرة فإنه ترك ظله فى الخارج ينتظره (هكذا مباشرة) ويراقبه «قد يدخل أو يرحل ممنيًا نفسه بآخر لا يهجره».

٢ - الظل/ الشخص البديل:

أيضًا عندما قام الراوى بالتدريس لقواعد اللغة العربية باعتباره بديلاً أو احتياطيًا لمدرس آخر على وشك الوصول، وظل وقتًا طويلاً يعتقد أنه بديل أو ظل لمعلم آخر قادم، وقام بالتجويد فى عمله معتقدًا أن الآخر سيطلع إلى هذا العمل ويقومه ويعلق عليه، لكن المعلم الآخر كان معلمًا وهميًا، كان معلمًا غير حقيقى، فقد كان الراوى هو المعلم المتوقع وهو المعلم الحقيقى، وهو النور والظل فى الوقت نفسه هو الحقيقى والبديل فى الوقت نفسه هو الذات وإنعكاس هذه الذات فى الوقت نفسه، هو الراوى والمروى عنه فى الوقت نفسه، هو الموجود خارج مرآة الآخر وداخلها فى الوقت نفسه، لأنه - هذا الآخر - لم يكن إلا هذه الذات المأموله التى لم تكن الأنا خلال كل هذه الأوقات إلا مجرد ظل لها، ذلك لأنها لم تكن تعى ذاتها وتعرف قدراتها، أو تعرف أيضًا أن حقيقتها موجودة بداخلها أكثر من وجودها خارجها فى آخر متوهم أو متخيل، أو متوقع حضوره، لكنه لن يحضر أبدًا،لأنه - فى الواقع - غير موجود، صنعته الأنا وعاشت تتخيل وجوده وتتوقع حضوره حتى تكشف من خلال انعكاسها عليه حقيقتها وجوهرها. والظل هنا كأنه مرآة تتجلى من خلالها الذات وتكشف عن نفسها فيها.

٣ - الظل/ الصديق:

قد يتحول الظل إلى شخص يفكر الراوى فيه دومًا ويختار له اسمًا ولا يكف عن مناداته والحديث معه قائلا له «ياظلى» ينظر إليه، ويتبعه، ويختار أجزاء منه يحدثها، يريد أن يحرره منه، ويتحرر هو منه، يريد أن يفقده قليلا حتى الشوارع، ثم يلتقى به فجأة ويحكيان معـا عن افتقادهما لبعضهما البعض ويسيران معا، ويرتبط هذا المعنى بدرجة أو بأخرى بالمعنى السابق (رقم ٢) للظل.

٤ - الظلال كأدوات لرسم العالم الفيزيقى:

فهناك اهتمام فى الرواية بوصف ظلال المبانى المتغيرة بتغير موقع الشمس، وظلال الجنود على البوابة وظلال الطوابير، وظلال الفتيات على محطة الأوتوبيس، وظلال لافتات أرقام وسائل النقل، وظلال حقائب الفتيات

أثناء العطلات، وظلال أجساد الفتيات ذاتهن وهى تتحرك وتتداخل وتتقاطع وتتباعد وتتقارب، وظلال جذوع الأشجار والأغصان.. إلخ مثل هذه المكونات المستخدمة فى رسم مشاهد هذه الرواية.

• - الظل كتعبير من ثنائية أو انقسام الذات:

ويظهر ذلك على المستوى السطحى فى ذلك التصوير الخاص فى الرواية للحالة التى يصبح فيها للفرد ظلان، واحد يتقدم وآخر يتبعه، وكيف يتبادل هذان الظلان مواقعهما عندما يستدير الجسد.. إلخ . أما على المستوى الأعمق، فإن الكاتب استخدم مثلا التعبير «وكأننى» كأداة للتعبير عن الالتباس والتعدد والتماثل وعدم التماثل وحدوث الوقائع الداخلية والخارجية أو عدم حدوثها أو قد استخدم هذا التعبير بشكل خاص عند حديثه عن تلك البقعة أو المنطقة الحالكة فى عمق فناء (أو حوش) المدرسة تلك المنطقة التى يأتى منها النوبتجى ليتمم على الخدمة، منطقة ترتبط بالخوف والشعور بالمطاردة، ووجود من يتبع المرء ويترصده، ويريد أن يمسك به بسبب أخطائه أو إهماله الخدمة منطقة تمتلئ باحتمالات الخطر، ووجودها مرتبط بالمناطق المفزعة بداخلنا والتى تجمد الوعى والتفكير والخيال، هذه المنطقة الحالكة الغامضة ليست موجودة هناك فى فناء المدرسة، بل هنا فى داخل الراوى، موجودة داخل النفس البشرية، وتزداد مساحة هذه المنطقة المظلمة خلال حالات الوحدة والعزلة والخوف وعدم اليقين، واهتزازات الثقة فى كل المطلقات، حالات يعرفها من جرب الخدمة ليلاً فى الجيش وخاصة فى ليالى الشتاء، ثم برهة ورأى الثعابين تفترسه فى أحلامه العابرة المكثفة هذه. نام الراوى وحلم - وربما لم ينم ولم يحلم - أنه يتجه صوب هذه المنطقة الحالكة ويصعد سلم سكن الطالبات فى غرفهن وهن نائمات يحلمن، ومر على الجنود وهم يحلمون أيضًا، نام وحلم بأنه ينام وبأنه يسلم سلاحه لمن سيأتى بعده فى الخدمة ربما كان سيسلم هذا السلاح لظله الغائب، ربما لم يكن يريد أن يسلم هذا السلاح أبدًا، ربما كان يريد أن يظل معه هذا السلاح دائما، وهو فى حالة يقظة.. ربما.. وربما... تتداخل حالات اليقظة والنوم، الوعى والحلم زمن الحلم ظل لزمن اليقظة، وزمن اليقظة ظل لزمن الحلم، ذلك الزمن الذى غاب وقد لا يعود.

ومثلما يكون الصدى ظلا للصوت، والأنا ظلا للآخر، والأنا أيضًا ظلا للذات، والغياب ظلا للحضور، تكون هناك أيضًا تفاعلات بدرجات متنوعة بين هذه الأصول وهذه الظلال، فهذه اللحظات كما قال الراوى «لا تخلص لك إلا بالاثنين، بالوجهين تنجح فى إقصاء إحداهما والسير فى طريق ممتددون النظر من اتجاهين، دون تقاطعات، وفجأة يتبدد الامتداد، تعود إلى وقت ضبطت أوقاته على زمنين مختلفين».

كان هربرت سبنسر يقول أن الاعتقاد فى الأطياف والأشباح وحياة الجماد والمخلوقات الخرافية هو المسئول عن الاعتقاد فيما يسمى بالطيف أو القرين أو الظل أو الذات الثانية أو الشقيق الداخلى أو شقيق الروح، وهذه المعانى كلها مرتبطة بشكل أو بآخر - فيما نرى - بجدلية الغياب والحضور، وبأن الذات فى الأعمال الفنية الجيدة. تكون مشغولة بالغياب أكثر من انشغالها بالحضور، وأن الذكريات والتذكر هو نمط من الانشغال بالغائب وكذلك الخيال، وكذلك الاهتمام بكل ما هو غامض وخفى وغير

مدرك على نحو يقينى كلها انشغالات بالغياب، والفن الحقيقى موجه نحو الغياب يتذكره ويتخيله ويتمناه ويحلم به، أكثر من توجيه نحو الحضور الفوتوغرافى.

رابعا: دلالات الغياب.

هناك عدة دلالات للغياب فى هذه الرواية لعل اهمها فيما نعتقد ما يلى:

١ - الغياب/ النسيان:

ويظهر ذلك على نحو خاص مثلا خلال تلك المحاولات المستمرة والمتكررة خلال مواضع عديدة من الرواية، من جانب الراوى لتذكر بعض الأغنيات فتغيب وتحضر أغنيات أخرى بدلاً منها، وأيضًا تلك الأشياء (الابواب خاصة) التى يحاول تذكرها فيجدها استحالت إلى نقطة متلاشية ضمن نقاط عديدة بعضها فى مقدمة الذاكرة، وبعضها الآخر فى خلفياتها.

٢ - الغياب المغلق والغياب المفتوح:

والمعنى هنا محدد، ويرتبط بشكل خاص بالعطلات التى يحصل عليها الجنود وطالبات مدرسة التمريض، فقد يكون التصريح الخاص بالغياب الذى يمنح لهم محددا، أو مغلقا (عدة ساعات أو ايام مثلا) أو غيرمحدد ومفتوح ونهائى (خاصة بعد انتهاء فترات خدمة الجنود فى الجيش).

٣ - الحرص على إحداث الغياب:

وذلك مثلا من خلال ذلك السلوك الخاص الذى كان يقوم به بعض الجنود ويهتمون من خلاله بتقطيع أوراق التقويم الحائطى (نتائج الحائط) للشعور بمرور الزمن وقرب انتهاء فترة الخدمة. كما ظهر ذلك أيضًا فى سلوك أحد عمال المطبخ الذى تزايد عدد الدجاجات التى يمنحها خلسة، ومجانا لأصدقائه الجنود مع قرب انتهاء فترة خدمته العسكرية.

٤ - الغياب فى شكله الوثائقى:

ويظهر ذلك على نحو محدد فى شكل الوثيقة الخاصة بتصريح الغياب وكما ظهرت فى نهاية الرواية وهو ورقة صغيرة تعطى للجندى عند قيامه بالإجازات تحدد اسم الجندى والزمن الذى يصرح له تغيب خلاله وغير ذلك من المعلومات.

٥ - الغياب كوسيلة لتاكيد الذات:

ويظهر ذلك خلال الرواية على نحو خاص فى ذلك السلوك اللافت الذى قامت به الفتاة الطويلة والتى ظلت تلح وترجو من أجل الحصول على إذن بالغياب (لزيارة والدتها المريضة كما قالت) وعندما حصلت على هذا الإذن او هذا التصريح عادت إلى غرفتها ونامت مؤكدةحريتها فى الاختيار ما بين الذهاب فى إجازة أو البقاء بالمعسكر، وهو شكل من أشكال السلوك لا تقوم بها إلا شخصيات على مشارف الاضطراب نتيجة لفقدانها للثقة فى الذات وفى الآخر، وفى الواقع وفى القوانين، وفى كل شىء.

٦ - الغياب كدلالة تاريخية:

ويظهر ذلك على نحو خاص فى صورة تلك المعركة المرسومة على تقويم الحائط والتى ينشغل عنها الجنود

أى عن هذه المعركة وعن دلالاتها بإحصاء أرقام الانفجارات الموجودة عليها وأيضاً بحديثهم عن توافه الامور المرتبطة بها.. أن ذلك يعنى أن المعارك الآن اصبحت شيئًا ينظر إليه من خلال صور على الحائط شيئًا غائبيًا وماضيًا ولا يعاش الآن على نحو حقيقى.

كذلك فإن تلك السبورة التى يتم التعليم عليها فى هذه المدرسة لم تعد فى كامل سوادها بل ظهرت عليها بقع بيضاء كثيرة كما كتب فى أعلاها تاريخ الأمس لا اليوم فى إشارة ضمنية إلى الغياب الخاص بالزمن.

٧ - غياب الهدف الحقيقى من وراء السلوك:

يرتبط بالمعنى السابق ذلك السلوك الخاص الذى أصبح يشغل معظم وقت الجنود فى هذا المعسكر، فقد أصبح شغلهم الشاغل أو بالأحرى شغل قادتهم الشاغل أن يطلبوا منهم التفرق نهارًا فى فناء المدرسة من أجل جمع الأوراق الصغيرة المتناثرة ووضعها فى صناديق القمامة وحيث أصبح ضبط إيقاع هذه الحركة النهارية (فى اتجاه القمامة أو بعيداً عنها، على نحو مشترك أو منفرد) هو الهدف الأساسى لحركة هؤلاء الجنود.

٨ - غياب الخارج:

فالحياة كما تحدث فى الواقع والمجتمع خارج هذه المدرسة العسكرية تكاد تكون غائبة على نحو بارز عبر هذه الرواية.

٩ - غياب الدور الجنس التقليدى (أو السلطة المخترقة):

ففى داخل هذه الثكنة العسكرية يقوم الرجال بأدوار النساء (الطبخ - تنظيف الممرات ودورات المياه - غسل الملابس والأطباق... الخ).

بينما تقوم النساء بأدوار الرجال التقليدية (القيادة وإعطاء الأوامر.. الخ) فى شكل هو أقرب إلى ما أطلق عليه الكاتب عبد الحكيم حيدر فى إحدى المناقشات التى دارت حول هذه الرواية اسم «السلطة المخترقة».

وفى رأينا أن هذه السلطة المخترقة تظهر خلال الرواية على أنحاء عدة مثل:

أ - سهولة قضاء الوقت خارج المعسكر خلال الليل أو خلال النهار دون ضوابط كافية، من خلال التسلل والجلوس على المقاهى الخارجية أو الادعاء بحدوث مرض أحد الاقارب والحصول على تصاريح للغياب وكذلك سهولة الدخول والخروج لبعض الشخصيات رغم عدم ارتباطها العضوى والوظيفى بهذا المعسكر(مثلا الفتاة أمل التى تذهب وتجىء بحرية خاصة عندما تغيب المقدم).

ب - تظهر هذه السلطة المخترقة أيضاً فى شخصية النقيب الشرفى (وهو هنا رجل هذه المرة) ذلك الذى يختلس أية لحظة لينام فى مكتبه، ولا تعتمد عليه المقدم (المرأة) فى أى شىء إلا فى الشئون المالية وملفات الطالبات، وهو مولع بالحكايات خاصة المتعلق منها بالحب والجنس، وهى دائما حكايات الآخرين، أما ذاته هو وحكاياته هو فغير موجودة وغائبة، وهو يحكى دومًا عن هذا الزمان الذى يفتقد للرجال وعن الناس «بتوع زمان» الذين لا يماثلهم أحد وهو حاضر لكن دون سلطات وحتى السلطات الممنوحة له سلطات يستطيع أى جندى صغير أن يخترقها بأن يروى له حكاية أو نكتة جنسية.

جـ ـ رغم ما يشيع فى الرواية من مفردات الحياة العسكرية مثل: البيادات ـ الطواقى ـ المقدم ـ الصول ـ العساكر ـ الخدمة ـ تدوير المكتب ـ البرنجى ـ الشنجى ـ الخدمة ـ النص آلى ـ مشط الطلقات ـ القدوة الحسنة ـ المحاكمة العسكرية ـ فرش المتاع ـ الداخلية ـ تصريح الغياب.. الخ، رغم ذلك فإن الحياة فى هذا المعسكر هى اقرب ما تكون إلى حياة الرخاوة والاسترخاء، حياة ما بعد «آخر الحروب»، حياة تغيب فيها القوة والإحساس بالهدف، لكن يكثر فيها أيضًا البحث عن الذات وعن أهداف بديلة لهذه الذات.

والوجود الإنسانى الخاص فى هذه الرواية ليس وجودا حديا من ناحية الأدوار الموكولة للذكور والإناث كما قلنا، ومن ثم فهو مجتمع أقرب ما يكون فى مجمله إلى مجتمعات الاندروجينى أو الجنس الثالث أو «الهرمافروديت» ذكورى وأنثوى فى الوقت نفسه فالذكور يمسحون ويغسلون ويطبخون ويكثرون من الحكى والكلام، والإناث يقدن ويتحكمن ويحكمن، ويكثرن من الصمت والنسيان.

واخيرًا.

فإنه رغم ما فى هذه الرواية من جفاف عاطفى كبير ونضوب انفعالى عند معظم شخصياتها وإن لم يكن كلها فإنها لا تبخل علينا، ولا يبخل مبدعها **منتصر القفاش** علينا أيضًا بمشهد جميل مؤثر يتم فيه تصوير فتيات مدرسة التمريض هذه خلال بعض أوقات النهار وهن يجمعن التوت من فوق أغصانه، وهن يتدافعن ويتحركن ويتواصلن من خلال التوت فى أيديهن، والتوت ينتقل مع نبضات قليلة من الفرح وموجات كبيرة من الأحلام، أحلام تصرخ، لكوابيس كثيرة حاضرة، بالغياب.



رحيق السواحل

مهداة إلى الصديق الشاعر عبد الكريم الطبال

لليّلى

أمُدُّ يديا!

لليلى..

أعدُّ نهارًا طريًا!

لليلى..

أعدُّ سريرًا من الغيم

أضحى نبيا!

... أعُود إلى ذِكرها

كى تُعدُّ لنا دمعها،

ما تبقّى من الدمع

جسرًا شذيًا!

سياخذكم صمتُها للذهاب إلى صمْتها

فى جِراحات ناى

صداه الجنون!

سياخذكم صوتها

لصهيل البلابل،

وهى تحط على كتف الريح

مثقلة بالظنون!

وليلى تحن إلى وجهها

فى حنايا الحنين..

وتُشرع نافذةً

كسَّرتها يدُ العمر (.....)

ليلى رحيق السّواحلِ

فى مرجِها الفجرى

نشيدُ سماواتِنا

معبدُ السحر فينا

وليلى شجيراتُنا فى الهواء،

نُواحُ كمنجاتنا عند منتصَفِ اللّيل

تفاحُنا المشتهى كالعذاب

ومِنْ أرَقِ الليلِ: ليْلى

ومِنْ شغبِ الموجِ: ليلى

ومن زرقة الفجر:

ليلى تجيءُ على مهرةٍ

ضيّعتها اللغات!

وجدة - المغرب



السيد نجم

كل شيء على ما يرام

قبل ساعتين من رفع الستار عن بداية عرض مسرحية «الجريمة الكبرى»، وصل الجميع. وقف الممثلون فى الطرقات الضيقة بين جنبات الكواليس، يقبضون على مزق أوراق النص، يراجعون أدوارهم، انشغل مهندس الإضاءة فى اختيار الكشافات، وقد نثرها بحيث لا تسقط إضاءة مباشرة على شخوص المسرحية. انهمك المخرج فى اللاشيء، كان يرتطم فى الأشياء والناس، دون وجهة محددة.

ربما كان أهم ما يشغل الجميع، هو مهمة مهندس الديكور.. أن ينجح فى إغراق السفينة. فكان عليه ان يطمئن على إجراءاته بحيث يتم الخرق فى أقل الخطوات وعلى مهل وبأمان كامل.. وهى تعليمات المخرج وتحذيراته أيضًا.

اكتفت «أم السعد» عاملة البوفيه بالدوران حول الممثلين، حاملة صينية نحاسية متهالكة تعلوها أكواب الشاى الساخن، وقد خصها صاحب البوفيه بالممثلين بعدما قرر أنها شاخت ولم تعد تصلح لملاقاة جمهور المشاهدين، ثم عيَّن بدلا منها بعض الصغيرات الجميلات.

ولأنها تعلم دهاليز المكان منذ سنين بعيدة فى هذا المسرح العتيق، فقد هبطت، وانحنت، حتى نجحت فى الوصول إلى مهندس الديكور الغائر تحت مستوى أرضية خشبة المسرح، منهمكا فى ضبط خطوات مهمته، ولم يجبر خاطرها بشرب كوب، برر ذلك بعدم رغبته فى إلقاء أى شيء فى جوفه. ربما تخذله السفينة فلا تغرق ويضيع مضمون المسرحية كلها وجهد الجميع. لم يمهلها للحوار والإلحاح، تركها وابتعد عنها.

أخيرًا انتبهت «أم السعد» للعم «كامل» المُلقن الذى يفضل البقاء مع مهندس الديكور تحت خشبة المسرح كما اعتاد دائمًا، حتى بعدما الغى المخرج الشاب دوره والزم الممثلين بحفظ الأدوار جيدًا وعدم الحاجة إلى مُلقن، كما يحدث فى كل المسارح الحديثة.

مال إلى أذن «أم السعد» قائلا:

«من ثلاثين سنة وأنا مُلقن، النهارده عيل من دور ولادنا يلغى دورى.. تصورى» ومصمصت شفتيها، مع إيماءة عصبية صامتة، ثم همست وكأنها تحادث نفسها: «ولا بعت كوباية شاى واحدة، أخرج المُلقن علبة سجائره، فانتفضت وقبضت عليها: «ممنوع». نزع العلبة ويده بقوة: «ما أنا عارف». أشعل سيجارته متمهلا وسحب عدة أنفاس متلاحقة عميقة وبنهم لافت، وهو يعلم أنها من المحظورات التى حذره منها الطبيب وإلا..

بدأ العرض المسرحى بتلك الدقات التقليدية، مع موسيقى عالية لوشوشات البحر الهائلة وأصوات طيور البحر، بينما بدخل ويخرج الممثلون لعرض المشهد الأول حيث وجدوا قتيلا فى قمرته. لم يطل الحوار، قرر الربان ومساعدوه إخفاء الخبر حتى نهاية الرحلة.

انتبه المُلقن وعاملة البوفيه، كما لو كانا يسمعان المشهد للمرة الأولى. كلما حاولت النهوض انقض على ساعديها الضامرتين بكفه المفلطحة الغليظة.. فتبسم بسعادة لا تعرف سرها، وتعبر عن رفضها بدلال غريب عليها عادة، قائلة: «سيبنى يا راجل أشوف أكل عيشى» .. فهى تخاف صاحب البوفيه الذى يزجرها دائما على بطء حركتها وقلة مبيعاتها، وقد بدأ يخصم منها قيمة الزجاجات التى تتحطم عفوًا.. حتى بات كل همها للمة الفارغ قبل حرصها على بيع المتلئ..

شكت للرجل همها الجديد، وهو ما أثاره، فقال: «والله أضربه». فقدمت إليه كوبًا من الشاى، لم يعترض، بدأ يحتسى الشاى فى روية، لكنه اشترط عليها أن تشاركه بشرب كوب آخر.. لم تعترض أيضا.

فضلت أن تتربع على الأرض، وإن بقى مقرفصًا غير حريص على ضم ركبتيه المنفرجتين. أصبحا وجها لوجه، وكل منهما ينصت متابعًا مشاهد المسرحية فوق رأسيهما.

بسرعة ادخلها الرجل إلى دائرته، عبر لها عن ضجره واعتراضه على ذاك المخرج الذى مزق النص إلى قصاصات ووزعها على المثلين: «كل ممثل يحفظ دوره، لا هو عارف زميله ح ينتهى إمتى ولا إمتى هو نفسه ح يبدأ».

بدأ يسرد ذكرياته أيام كان الممثل يحفظ كل المسرحية عن ظهر قلب. لم يصمت إلا عندما لمحها تهتم بوضع كوبها الفارغ على الصينية، اندفع بحيوية شاب فى العشرين، أمسك الكوب الفارغ فلامس أصابع كفها اليمنى التى لم تعد ناعمة، وإن بدت له كذلك تحت أطراف أنامله الخشنة. للوهلة الأولى لم ينتبه، لكنها قالت: «يا راجل عيب عليك»، ففهم !.

بدت عليه حيوية قديمة ولت منذ زمن. رمى ببصره نحوها فاسدلت جفونها فيما كانت الإضاءة تزداد فوق خشبة المسرح وتتسلل نحوهما من خلال شقوق غامضة استطاع أن يتبين منها حُمرة بشرتها التى كانت شاحبة، وكأنها عذراء فى العشرين.

عاود الرجل سبابه، صب جام غضبه على المخرج الجاهل الذى عدل من النص الأصلى، «بالذمة ده راجل بيفهم فن يأم السعد؟». هرب رأسها، ولم تصمت: «والله لو الناس دى بتفهم كنت أنت اللى أخرجت المسرحية دى».

«مين يقرأ ومين يسمع»؟

قالها سعيداً، قبض على كتفيها بأنامله العشرة. يهزهزها، فانجذبت نحوه بشدة، ربما تفوق قوة هزهزته، فانبعجت، الطرحة السوداء وانكشف شعرها المصبوغ عند أعلى الجبهة الضيقة.

لم تعد تتابع حوارات الممثلين، طال انشغالها بإعادة إحكام منديل الرأس المشغول بالترتر، وبشعرها الموصول بالمقاصيص وقد خلعت عن نفسها الطرحة والمنديل لتعاود ارتداءهما.

شغلتها الطرحة طويلا، تفردها بطولها، تدفعها فى الهواء عدة دفعات بلا داع، وبحركة خبيرة تومئ برقبتها لاستقبالها، تسعى لإسقاطها من عل.. تفشل، بعدما ترتطم الطرحة بالرجل. فتنبعج ولا تصل إلى رأسها، وفى كل مرة يقول الرجل مبتسما: «أحسن»، فتضحك، يضحكان معًا.

وفى لحظة ينتظرها العم «كامل» أمرها أن تكف المحاولة حتى يسمعا الكلمات التى كان يجب بعدها إغراق السفينة. بقرف دلدلت ذراعها قائلة: «عرفاها!!» .. إلا أنها صمتت أيضا وكفّت على مضض.

بإصرار نهض الرجل، جذبها من ذراعيها إلى أعلى، أمرها بالانحشار فى تلك الزاوية الضيقة، يطلان من تلك الفتحة، يتابعان اللحظة المنتظرة. لم ترفض ولكنها لم تنهض سريعًا. جذبها نحوه بشدة، ووصلا فى خطوة واحدة، وهما لا يدريان أنهما أو أيا منهما ضرب بقدمه عفوًا صينية الشاى فتحطمت بعض أكوابها. لم تحاول «أم السعد» إلقاء نظرة واحدة للوراء نحو صوت التهشم العالى.

نظرة واحدة من الطاقة، كشفت لهما كل خشبة المسرح فوقهما...

نجحا معا فى حشر رأسيهما، رأسها العارى من المنديل والطرحة السوداء ورأسه الذى يبدو وكأنه استطال وتمدد بحيث سمح لرأسها بأن تلتصق برأسه.. وإن تلامست بعض من مواضع بارزة من جسديهما، لم يتململ أحدهما حتى انتهى الممثل من جملته الأخيرة المنتظرة:

«إن الجريمة الكبرى، لا يمكن أن ترتكب، إلا بواسطة مجموعة من الناس. ولأنهم جماعة فلا يشعرون بالمسئولية، وتقع الجريمة بسهولة».

بعدها انسل كل منهما ببطء وبسكينة، حتى عاودا الوقوف فى موقعهما الأول، ومن جديد عاودت محاولة وضع الطرحة السوداء فوق رأسها لتلحق بالممثلين فور إسدال الستار.

لم يمهلها، عاود اعتراض طريق الطرحة فلا ترسو فوق رأسها، ويضحكان ثانية. علت الضحكات وزادت كلما كررت «أم السعد» المحاولة.. فيما كان المخرج الشاب يصرخ من خلف الكواليس:

«أنا سامع صوت ضحك، منين الصوت ده.. أنا ح أجنن؟!»



عبد الله خيرت

الرؤية السياسية فى الرواية الواقعية

هذا بحث جيد، بذل فيه صاحبه جهدًا كبيرًا، وأنفق فى إعداده سنوات حتى خرج بهذه الصورة الشاملة. ومن حق كتاب الرواية - فى الفترة التى جعلها المؤلف موضوع دراسته - أن يحسوا بالرضا؛ فقد تتبع الكاتب أعمالهم الروائية بدقة وتأنٍ وموضوعية، وصنفها وفق ما طرحته من قضايا، واجتهد فى البحث والاستقصاء، حتى ليمكن القول إن هذا البحث عمل فنى له ملامحه المتميزة.

وكما لاحظنا فى موضوع سابق كتبناه عن الشعر، فقد نهض كثير من الأكاديميين بعبء دراسة وتحليل الأعمال الفنية، وأراحونا من الكتابات الركيكة ومن الأحكام الخاطئة التى يطلقها أغلب كتاب الأعمدة الصحفية الذين - لأنهم لا

الرؤية السياسية فى الرواية الواقعية
فى مصر ١٩٦٥-١٩٧٥
الدكتور حمدى حسين
مكتبة الآداب

غلاف الكتاب

يجدون وقتًا للقراءة الجادة ويكتبون بحكم وظائفهم - يمطروننا بوابل من الكلمات التافهة التى يغلفها الملق عادة، فيضيعون بذلك قيمة العمل الفنى ويقيمون حواجز كثيفة بيننا وبينه، وقد تفشت هذه الظاهرة واستمرت فترة طويلة، ولكنها تتراجع الآن أمام أصحاب الدراسات الجادة الذين يقدرون أمانة الكلمة.

وحين يقول الدكتور حمدى حسين صاحب هذا البحث إنه أنفق فى إعداده ست سنوات، فنحن - بعد القراءة المتأنية - نصدقه، بل ربما نعجب من أن هذا العمل الجاد أنجز

فى تلك الفترة القصيرة؛ فالكاتب لم يكتف بالدراسة والتصنيف والتحليل والمقارنة واستخلاص النتائج لعشرات من الروايات، وإنما يصرح بأنه كان يقف حائرًا أمام رواية يراها جديرة بالدراسة ولكنه لا يعرف عن كاتبها شيئًا، وبدلا من أن يسقطها من حسابه كان يذهب إلى الناشر ليستقى معلومات مفصلة عن كاتب هذه الرواية الجيدة.

اختار المؤلف الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٧٥ إطارًا زمنيًا لدراسة الرؤية السياسية فى الروايات الواقعية التى صدرت فى تلك الفترة. وقد يظن القارىء أنه بهذا التحديد قد قلص عدد الروايات التى رجع إليها، وهى فى الحقيقة ثلاث وثلاثون رواية، ولكنه لكى يختارها قرأ أكثر من مائتى رواية، واستبعد منها أولا روايات الإثارة الرخيصة، والروايات ذات المستوى الفنى الهابط، من وجهة نظره طبعًا ثم استبعد الروايات غير السياسية وغير الواقعية لأنها لا تدخل فى مجال بحثه.

وقد كان الكاتب موفقًا حين حدد تلك الفترة الزمنية ليبحث فى إبداعات كتابها.. إن هذه السنوات العشر من عمر الوطن لا يمكن أن تُنسى ولا أن تندمل جراحها؛ ففيها استعرت الحروب وحيكت المؤمرات وتبددت الأحلام و... فى الواقع لن يسعفنا هنا إلا **الجبرتى** بحديثه المسجوع الذى كان يلجأ إليه إذا أرتج عليه كما ارتج علينا الآن.. إنها سنوات «الملاحم العظيمة، والحوادث الجسيمة، والوقائع النازلة، والنوازل الهائلة، وتضاعف الشرور، وترادف الأمور، وتوالى المحن، واختلال الزمن، وانعكاس المطبوع، وانقلاب الموضوع، وتتابع الأهوال، واختلاف الأحوال، وفساد التدبير وحصول التدمير، وعموم الخراب، وتواتر الأسباب.. إلخ».

وهكذا تدفق سيل من الروايات والقصص القصيرة والقصائد، وكتبت آلاف الصفحات من مذكرات القادة السابقين والسياسيين والمحللين، وكل واحد من هؤلاء - ومن الفنانين أيضًا - يحاول أن يبرىء نفسه مما حدث، أو يشكو من أن صوت تحذيره لم يسمع، أو يكتفى بتسجيل حالات الذهول التى عاشها الناس.

وقد حدد المؤلف القضايا السياسية الرئيسية فى ثلاث هى قضية الصراع مع العدو وقضية الديمقراطية وقضية العدالة الاجتماعية، وحين حلل الروايات التى اختارها اتضح أن هناك ملامح مشتركة كثيرة بين كتابها، لعل أبرزها هذا الإحساس الحاد بالصدمة أو الصدمات المتتابعة والعجز وقلة الحيلة وانقطاع الصلة بين الحلم والواقع، واتضح كذلك - وهذا ما يهمنا هنا - ذلك التفاوت الفنى الكبير بين الأعمال الروائية.

إن أغلب هذه الروايات كتبت بعد الهزيمة بقليل، ومن الطبيعى أن يصيبها ما يصيب الأعمال المتعجلة من عيوب فنية؛ فهناك المباشرة والوعظ االصريح وعدم الدقة فى رسم الشخصيات واختلاط الأفكار وغلبة الأسلوب الركيك واحتذاء النماذج الروائية السابقة كما أشار المؤلف، حين كشف سطو البعض على رواية الأرض **لعبد الرحمن الشرقاوى**، وإن كان المؤلف فى الحقيقة لم يسرف فى تعداد المآخذ على تلك الروايات، بل كان فى أغلب الأحيان يتلمس الوسائل للإشادة

بالأعمال الفنية، وكان يسرف فى ذلك، ومن هذا الإسراف قوله مثلا فى ص ٩٩:

«... فوجدنا كاتبًا من جيل الستينيات هو حسن محسب يسارع بتقديم روايته «العطش» قبل أن ينشر كاتبنا روايته «الحب تحت المطر»، وكلا العملين يقدم رؤية كاتبه لآثار الهزيمة..».

وقد تكررت هذه الملاحظة كثيرًا بالنسبة لكتاب آخرين، مما يوحى بأنه «لا فضل للاحق على السابق» كما كان يقول العرب، وهذا بالطبع غير صحيح، فليس كل من أسرع بالكتابة قدم عملاً فنيًا جيدًا، بل العكس هو الصحيح، ولعل المؤلف لمس هذا أيضًا وهو يفسر موقف نجيب محفوظ حين قال فى ص ١٠٤:

«ونلحظ أن توقف نجيب محفوظ عن الكتابة كان مرتبطًا بتحولات سياسية حادة، وهو يقدم دليلا على صدقه، وأنه لا يستطيع أن يكتب عملا روائيًا كيفما اتفق، وأنه لابد أن يعبر بما يكتب عن رؤية واضحة، ولذا نلحظ أنه لم يكتب بعد النكسة مباشرة أعمالاً روائية؛ لأن هول الهزيمة أفقده القدرة على تكوين رؤية صحيحة يطمئن إليها..».

هذه هى القضية، فالرؤية الواضحة تحتاج إلى وقت للتأمل، «والحب تحت المطر» التى استشهد المؤلف ببعض فقرات منها تثبت ذلك، حتى جمل الحوار القصيرة نحس أن وراءها تفكيرًا عميقًا وتأملا طويلاً، وهذا بالطبع يختلف عن صراخ الأبطال المزيفين فى كثير من الروايات الأخرى.. فأنت تسمع منهم كثيرًا مثل هذا الكلام: «لابد من الثأر.. ماذا حدث؟ الموت للأعداء».. وهو كلام أشبه بكلام العوام ولا قيمة فنية له.

ويترتب على العجلة اختلاق شخصيات زائفة لا وجود لها فى الواقع، وتبنى هذه الشخصيات لأفكار غير حقيقية كذلك، وتأمل كيف تنتهى كثير من الروايات بتفاؤل لا مبرر له، سببه عند البعض أن الأشرار يمكن أن يتحولوا إلى أناس طيبين لمجرد أنهم سمعوا كلمة نصح عابرة، وعند البعض الآخر بسبب أن الحرب عادت بالناس إلى حظيرة التكافل والأمانة والحب.

ومن الأمور التى تثير الدهشة فى بعض هذه الروايات التى كتبت بعد الهزيمة أن أصحابها يتفننون فى اختلاق أحداث وهمية ويجعلون أبطال هذه الأحداث من الباشوات وأبنائهم وبناتهم والعاملين عندهم، وهنا تجد الباشا المستبد الشرير ولكن ابنته الرقيقة المسالمة تحب أحد أبناء الفلاحين وتصارع أباها من أجله وتنتصر فى النهاية.

ولعل ذلك يرجع فيما أظن إلى أن الكاتب يلفق هذه الأحداث وعينه على التليفزيون ومسلسلاته، والرواية بهذه الطريقة لا مآخذ عليها فهى تحكى تاريخ الاستبداد القديم وفساد رجال العهد البائد.. وهكذا.

قلت لنفسى وأنا أتتبع هذا الجهد الكبير الذى بذله المؤلف: ليته اختصر عدد الروايات إلى خمس عشرة؛ لأن البعض لا يستحق التعب الذى بذل فى تحليله ودراسته.. وقد يقول الدكتور حمدى حسين إنه كان يرصد الواقع الذى أمامه، ولكنه قال لنا: إنه استبعد بعض الروايات لهبوط مستواها الفنى، ولم يلزمه أحد أن يدرس كل هذا الكم من الروايات.. وهناك طرق كثيرة

لاكتشاف هبوط المستوى الفنى أهمها فى رأيى أن تراقب شبح الملل والضجر وأنت تقرأ فإن رأيت هذا الشبح يطل برأسه فاعلم أن العمل كله كلام فى كلام.. أو كلام يغنى بعضه عن بعض - كما يقول العرب - وفرق كبير أن تلهث وراء خواطر أنيس زكى المضطربة فى «ثرثرة فوق النيل» وقد استشهد المؤلف ببعضها مثل هذا الموقف:

«.. اعترف فيما بينه وبين نفسه بإعجابه غير المحدود بالنار، إنها أجمل من الورد والأعشاب والفجر البنفسجى، فكيف أمكن أن تطوى بين جوانحها أكبر قوة مدمرة؟ يجب إذا أسعفتك الهمة أن تقص عليهم قصة الإنسان الذى اكتشف النار... وأين ذهبت الفكرة الطريفة التى اعتزمت طرحها للمناقشة عندما جملت إلى الشرفة المجمرة؟».

فرق كبير بين موقف كهذا كل كلمه فيه موضوعة فى مكانها حتى لو كان صاحبها «مسطولاً».. وبين الهتافات والنصائح التى تسود صفحات كثيرة من روايات أخرى.

ولكن الجهد الذى بذله مؤلف هذا الكتاب لا يمكن أن ينكر، ويكفى أنه بهذه المقارنات بين الروايات المختلفة كشف لنا - وإن لم يقل ذلك صراحة - هذا التفاوت الكبير فى الأعمال الفنية التى درسها.



الأميرة تنتظر
وقضية الربرتوار المسرحى

تقدم الأمم المتحضرة تراثها الأدبى فى تواصل غير منقطع، وتسعى فى تواصلها هذا، أن تنقب عن الماضى المتصل، بالحاضر الذى لا يتجزأ عن إرهاص الغد.

ويمثل المسرح واحدا من أهم هذه الكيانات التى يقوم وجودها على تواجد وعى الإنسان وفكره فى حالة حوار دائم، وتساؤلات غير منقطعة إجاباتها.



صورة الغلاف

لذلك فإن مسرحنا المصرى فى أزمته الحاضرة يبحث عن إجابة لتساؤل هام مايزال يقلق المسرحيين والمفكرين والقائمين عليه؛ وهو لماذا لم يستطع المسرح المصرى على مدى ربع القرن الأخير، أن يقدم حالة مسرحية مستقرة؛ تتسم بالابتكار والجدة والإبداع؟ صحيح أن ثمة محاولات مسرحية جادة تقترب كثيرا أو قليلا من هذه الحالة المسرحية

التى نسعى إليها، إلا أنها تبقى - فى نهاية الأمر - محاولات مبتسرة لا تستند على منظور ثابت يحيل المسرح إلى مؤسسة ثقافية فاعلة.

وفى سعى دءوب لإعادة الحياة و «عودة الروح» لمسرحنا المصرى، تحاول مؤسسة «البيت الفنى للمسرح» أن تستلهم من التراث المسرحى «للريبرتوار المسرحى المصرى» تجارب مسرحية رائدة فيقدم المسرح القومى مسرحية «الست هدى» للشاعر خالد الذكر **احمد شوقى**، عبر رؤية إخراجية **لسمير العصفورى**،كما قدمت فرقة مسرح الطليعة عملا من ريبرتوار المسرح الشعرى الحديث «الأميرة تنتظر» لشاعرنا الكبير **صلاح عبد الصبور** وإخراج **ناصرعبد المنعم**.

يطرح هذا العمل المسرحى الأخير عددا من الأطروحات سوف نتوقف عندها بعد تحليله وتقييمه.

النص المسرحى

تحاول مسرحية «الأميرة تنتظر» للشاعر **صلاح عبدالصبور** والتى كتبها فى السبعينيات أن تصوغ حكاية الأميرة التى ترث عرشا دمويا، بعد مقتل أبيها على يدى



الأميرة تنتظر

معشوقها، وأمام ناظريها، فالسمندل لم يقتله، لكنه عجل بموته «حسب قوله: كان هباء منثورا فوق ملاءته المهترئة

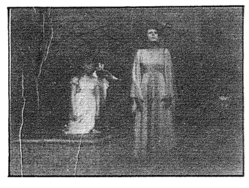
ماكدت الامسه حتى طار على أجنحة الموت أما الأميرة فتقبع داخل كوخها الذى تزوره بشكل لا ينقطع، فى حالة انتظار دائم لشخص، للسمندل، لقدر، لموت. وكأنها حالة مخاض تعقبها ولادة، يتلوها موت، لتبدأ دورة الحياة من جديد!!، وفى أعقاب هذه الحالة «الانتظارية» الدائمة نكتشف العلاقة الثلاثية التى تربط ما بين الأميرة والمعشوق «السمندل»، والمنتقم الثائر والمتمرد «القرندل»، ويضعنا الشاعر الدرامى فى مواجهة صريحة أمام مدلولاته، المتخذة سمات رمزية، متنوعة، لنشكل نحن بأنفسنا كمتلقين موقفنا إزاء ما ترمز إليه تجاه هذه الشخوص، ورؤيتنا لهذه الأحداث الدرامية وتفسيرنا لها. وبذا نشكل نحن ما نريد أن نراه ونشاهده؛ وتفسيرنا لتباين تكويننا الفكرى والنفسى، وبذا على ما تمليه علينا تجربتنا الإنسانية، وتشكيلنا لهذه الشخوص التى نشاهدها ومسيرة أحداثها المتتالية وعلاقاتها الديالكتيكية المتشابكة. تقوم الوصيفات الثلاث بدور بديل عن دور الكورس الإغريقى، أقرب إلى التعليق تارة، والمشارك فى الأحداث المسرحية تارة أخرى، وتعلق الوصيفات على الأحداث كمن يتلين تعويذة سحرية تمهد لمقدم الأميرة:

الوصيفة الثالثة: مولاتى
من أعلى السلم يلسع نورك
شمس فى السمت
ويفيض عبيرك
الوصيفة الأولى: مولاتى
من أعلى السلم يتضوأ نحرك
حقل زهور مفروش بالنور
ويزغرد شعرك

خير تنسكب على صفحة بلور

الوصيفة الثانية:....

وتميز النص الدرامى عند **صلاح عبدالصبور** بمقوماته المسرحية التى تمثل للمخرج مؤشرات ودلالات تقوده وترسم له معالم الطريق، لعل من أهمها فى هذه المسرحية هو وعى الشاعر المؤلف بعنصر الصوت، ويصف الكاتب ما يعنيه بالصوت عبر ملاحظته وهامشه: «يسمع الصوت من الخارج، كأن خطى تتردد، تنزعج الأميرة، وتخرج عن دورها الذى كانت تؤديه إلى واقعها، ملقية بسمعها إلى الصدى... إنها تعود من ماضيها حين كانت فى مقر ابيها، إلى واقعها فى هذا الكوخ الفقير». وتتأكد أهمية عنصر الصوت الذى يستحيل شخصية من الشخوص المحركة للأحداث المسرحية، فالصوت يغدو خطوات، ترمز إلى اقتراب الكارثة، وإحداث تغير جوهرى يعيد ترتيب الأحداث وينظم نسقها، فى هامش من هوامش يقول المؤلف:



مشهد من المسرحية

«يقترب صوت الخطى، وكأنها تخرم وتتردد!»

ويحاول **عبدالصبور** أن يستفز الحدث الأصلى عبر تداعيات الحدث الدرامى الآخر:

الأميرة: إنى أسألكن سؤالا..

...

قد كنتن معى فى تلك الليلة

وعرفتن الحادث.

الوصيفة الثالثة: الحادث؟ وما الحادث؟

الأميرة: الحادث؟

لا تذكرن الحادث!!

الوصيفة الثالثة: ما يحيا كل بقيقة

لا ينسى أو يذكر.

الأميرة:...

قد لوح لى بالحب.

ونجد داخل سياق العمل الدرامى «الأميرة تنتظر» تشوقا واضحا من المؤلف لكتابة الكوميديا؛ بل نتعرف من خلال سياق الحدث الدرامى رأيه فيها بعد أن يلقى نكاته الواحدة تلو الأخرى على لسان الوصيفات.. يرى شاعرنا **عبدالصبور** فى الضحك

وصيفة ثالثة: إيه.. ما أبدع هذه النكتة

وصيفة أولى: الضحك لذيذ

وصيفة ثالثة: خبز القلب

وصيفة أولى: خمر مجانية

وصيفة ثالثة: آه لو نملك أن نضحك حتى الموت لو متنا فى شهقة ضحك

ويستخدم الكاتب بمهارة وحذق فنيين تقنية (المسرح داخل المسرح) فيسعى بأن يؤكد على أن التمثيل يتم لدى المتفرج على مستويين: أولهما: محاولة تقمص الشخص الممثل دوره، ثانيهما: الاستعانة بهذه التقنية ليقيم نوعا من المواجهات والتحاور ما بين الحياة والموت، ما بين الحقيقة والزيف من جانب، كما أنه

يحقق وظيفة جوهرية للعمل - المسرحي، ألا وهي اللعبة المسرحية وليس استنساخ في الواقع.

ويقترب حوار صلاح عبدالصبور من طبيعة تلغرافية تتحرك دوما في حواراته مما يدفع بالحدث الدرامي للعمل المسرحي برمته إلى الأمام

الوصيفة الثالثة: هل لك في لقمةخبز؟

القرندل: خبزي لم ينضج بعد

الوصيفة الثالثه: ومتى ينضج خبزك

القرندل: حين أغنى

الوصيفه الثالثه: ومتى تغنى

القرندل: إن فرغت أغنيتي

وفي مشهد ارتداء الأقنعة نكتشف أن صلاح عبد الصبور يؤكد من خلال هذا الاستخدام على حالة من التلبس أو التقمص المسرحي تلك الحالة التي تعد أساسا متينا لقوة مسرح «البانتوميم» أو «التمثيل الصامت» مستفيدا في ثقافته المسرحية الواسعة من ثقافة مسرح الشرق الأقصى (الصين - اليابان - أندونيسيا) ليخصب أرض مسرحه العربي، وينبت منه قواما فارعا قويا بتقاليد حرفته وأدواته.

ولا يفوت عبدالصبور في مسرحيته «الأميرة تنتظر» أن يستقي أنقى منابعه ومصادره من شكسبير، فتتماثل في مسرحيته مشهد جريمة السمندل وقتله للملك/ الأب بمساعدة ابنته الأميرة، بمشهد قتل العم لأخيه الملك بمساعدة زوجته جيروترود في مسرحية هاملت ذائعة الصيت.

وتتداخل الصور الشعرية في درامية أحداث المسرحية ونسيجها وتلتئم معها، فنشعر بدهشة التلقي عندما يمتزج الأسلوبان (الشعري والمسرحي) فلا نعرف أي شعر فيهما وأيهما مسرح؟! وأيهما أجمل؟! والإيقاع يلف هذا بسمته التلغرافية المسرحية.

الأميرة: ارجوك.. اصمت

السمندل: اذكرت؟

الأميرة: ذكرت

السمندل: وبهذا جئت

الأميرة: ماذا..؟

السمندل: كي نصنع أياما أجمل مما فات

الأميرة: ولماذ جئت الليلة؟

السمندل: كي نبدأها الليلة

الأميرة: مسكين.

الأميرة: انكرني الحراس

الأميرة: والقادة والجند

السمندل: هجروني

الأميرة: ماذا لو عدت معك

السمندل: قد يصفو الأمر

الأميرة: لك..؟

السمندل: لنا..

الأميرة: كيف..؟

ومع أن المسرحية تنتهي بنهايتها الأخلاقية على شكل رسالة مباشرة عندما تعلن الأميرة ان أغنيتها قد انتهت:؛ «تمت أغنيتي.. أستودعكن الله.. لا يجمل بي أن أنسى.. هذا تذييل لا تكمل أغنيتي دونه.. يا امرأة وأميرة.. كوني سيدة وأميرة» إلا أن اللحظة الشعرية المتوهجة والكثافة الدرامية الزاخرة بها هذه السطور، تجعل هذه الرسالة المباشرة مقبولة.. يتسع لها صدر المتلقي لنجاح الكاتب الشاعر في تحليل أدق الخلجات الإنسانية في تلاحم يتسم بشفافيته ما بين الإنسان والطبيعة.

الإخراج المسرحي:

نجح ناصر عبدالمنعم وفريقه المسرحي في الوفاء بترجمة النص المسرحي« الأميرة تنتظر» على مستوى التنفيذ ويعيب هذا الوفاء حرفيته، والتزامه بهوامش الإخراج التي تشكل سينوغرافية المكان والزمان. لذلك يبقى أسلوب الإخراج ومنهجه في هذا العمل المسرحي متسقا مع النص، منفذا أكثر منه مفسرا، ملتزما بحدوده أكثر من

كـونه قـادرا على تأويله، ويحـاول المخـرج بنجـاح أن يخلق طابعـا أسطوريا يلف بأسـراره الأحـداث ويطوقـهـا؛ فيشيد مهندس الديكور كوخا رمزيا تحلق أسواره فى خلفية خشـبة المسرح، وتقـوم بوابتـه فى وسطهـا وأبوابه الصـغيـرة، المحيط بالداخل الذى يتـشـكل من خـلال مستويات جانبية وأماميه وسلالم ومائدة/ سرير، قطع الأكسـسـوار المتناثرة فـتـدخل المتـفـرج فى قلب أحداث المسرحية، وتضعه فى عالم واقعى/ ميتافيزيقى/ داخلى يفصله عن ذلك الخـارجى المجـهـول الذى يلف بدوره الموقع، بخط أفقه الأزرق، وألوانه الخـافـتـة، لقد نجح الديكور فى منحنا هـذا المناخ الأسطورى وساعدت الإضـاءة فى التأكيد على هذه الوظيفة.

الممثلون :

قـدم هذه التـجـربة - بمسـرح الطليعة - ستة ممثلين شباب، يؤدون مسـرحـا يعـتـمـد على الكلمة بكل تفـريعـاتهـا وإيقـاعـاتهـا ووزنهـا الشعرى وصيغها الدرامية المتنوعة، ويمـثل هذا النوع من التـعـاون من هؤلاء الشباب وجهين للعملة الفنية: أولهـمـا إيجابى وهو منح العـمل المسرحى نبضا حيا، وروحا شبابية تنفخ بدورها فى النص الشعرى بكل صوره وتفاعيله وكلماته فتحيله إلى نبضات شبابية خلاقة فيسـتحيل نص **عبدالصبور** عملا عصريا جديثا وليس مجرد نص ريرتوارى متحفى وثانيهما سلبى، ففى ظنى أنه مع الخفة والرشاقة التى تميز بهـمـا العـرض المسـرحى فى أداء النص (حركة وإلقاء) إلا أننا افتقدنا من الجانب الآخر، حنكة المحترفين فى صياغة كلمات الشاعر وأدائها؛ فـضـلا عن أن العـرض اتخـذ فى طابعه العـام سـمـة مـدرسـيـة الأداء التمثيلى والتناول التفسيرى، فأفقده سطوته وقيمـتـه الدراميـة المكثـفـة المسـتـمـدة من طابعـه السـرى/ الطقسى.

ويمكن لنا أن نقسم تقييمنا لأداء هؤلاء الفنانين والفنانات الشـبـاب على مستويات. المستوى الأول: هو أداء الوصيـفـات الثلاث (**جـيـهـان الفـرمـاوى - أمـانـى يوسف - جـيـهـان يوسف**) الذى تميـز بالحـيـوية والفـهـم والإيقـاع الفنى المتلاحق.

المسـتـوى الثـانى: **خـالد العيسوى** (القرندل) الذى اتسم أداؤه بحسـه الهادئ فى تفسيـره الأدائى (حركة وأداء) لشخـصيـته الغـامـضـة، مما أثار فى المتلقى الشـعـور بالتـوتر وتوقع الكارثة الدرامية، **وأمجد عابد** (السمندل) الفنان الشـاب الموهوب فى دوره الجديد بهذه المسرحية بعد نجاحه فى عدة أدوار سابقة، ويحاول **أمجد** أن يتكيف مع مادة صعبة ترمز أكثر مما تفصح، فـتمنح الفنان الشـاب قـدرا من التـخـوف فى إبداع شىء مؤثر له وزنه! وقيمـتـه الدرامية. إن **أمـجـد عـابد** هو مكسب كـبـيـر لمسرحنا يحتاج إلى يد مخرج ماهرة متمكنة لتخرج من أعماقه كل ما يملك من موهبة وقدرة على اكتشافه.

المستوى الثالث والأخير: فإننا نشـاهد الفنانة الشـابة **مـعـتـزة صلاح عبدالصبور** فى دور جديد لها، بعد أدوار مسرحية لها متنوعة لعل من أهمها:

أوفيليا فى مسـرحيـة «شباك أوفيليا»، وكانت مسـرحيـة ناجحة قدمها مركز الهناجر منذ عامين من إخـراج المخـرج العـربى **جـواد الأسدى** عن مـسـرحـيـة «هاملت» **شكسـبـيـر**، ودور (الخـرسـاء) فى مسرحية أخرى «منمنمات تاريخية» للكاتب السورى **سعدالله ونوس** ومن إخراج **عصام السيد** والتى قدمها المسرح القومى منذ عامين، وأخيـرا تقدم **مـعـتـزة** تفسيـرها الخـاص لدور الأمـيرة فى «الأمـيرة تنتظر» وفى ظنى أن الفنانة الشـابة

«معتزة» حاولت بلا شك أن تختبر نفسها فى مادة أكثر صعوبة، وأعظم قدرا عندما قررت أن تؤدى هذا الدور الصعب، لقد وضعها المخرج **ناصر عبدالمنعم** فى دور شديد التركيب كانت تحتاج فيه قدرا من الزمن والتعرف على فنون الإلقاء والأداء قبل أن تقوم بهذه المهمة الجسورة

فإذا نظرنا إلى هذا العرض الشبابى بمسرح الطليعة فسنجد أن أقرب ما يكون إلى العرض الجامعى الناجح أكثر من كونه عرضا محترفا بكل مقتضيات الحرفة المسرحية وأسرارها، ومن هذا المنطلق يمكن لنا أن نتقبل هذه التجربة على عواهنها، دون محاولة منا للغوص فى تحليل ما وصل إليه المخرج لسبر أغوار أعماق مادة مسرحية كتبت بحذق شديد العذوبة، وبأسلوب بالغ الرقة، وبدرامية معتمدة على الرمز فى الدلالة، تأخذ من الاستعارات منبعا لها؛ وتمثل شخوصها رموزا، وليس فقط مجرد تكوينات واقعية بشرية من لحم ودم.

إن «الأميرة تنتظر» مادة درامية تتعدد تأويلاتها، وتتباين تفاسيرها لثراء رموزها ومدلالوتها، وتؤكد على أن شاعرنا **صلاح عبدالصبور** فى تناوله للنص دراميا، كان يهب النص رؤيته الأولى التى هى أقرب إلى انطباع الحب الأول، فتمنح المخرج الفرصة الملائمة لإنضاج هذا الحب.

لذلك يغدو نص «الأميرة تنتظر» منطلقا، علامة تثير أكثر من أن تضع النهايات الجاهزة، تسعى أكثر من أن تعرف، تدخل فى مجال التجريب، ولا تقف عند حدود المادة الجاهزة، تتعطش من مخرجها الدخول بها فى أزمان وأماكن رحبة غير مطروقة، تثرى وتثير، تفجر فى المخرج طاقات إبداعاته، وتوسع من مدارك عوالمه. ويظل العرض المسرحى «الأميرة تنتظر» بهذا المفهوم الذى قدمته فرقة «مسرح الطليعة» قراءة من القراءات المتعددة، مدخلا، تمهيدا لاقتحام عالم المجهول من جديد بشكل أكثر ثراء فى مسرح **صلاح عبدالصبور** الباحث عن جوهر الحقيقة الإنسانية ونسبيتها.

بعض الملاحظات حول قضية الريبرتوار

- إن تقديم مسرح **صلاح عبدالصبور** فوق خشبات المسرح المصرى ينبغى أن يكون جزءا أساسيا من تقديم الريبرتوار المسرحى، وتأويله عبر حلول وتفسيرات معاصرة، ذلك أن هذا المسرح فى مجموعه (مأساة الحلاج - مسافر الليل - الأميرة تنتظر - ليلى والمجنون - بعد أن يموت الملك.. وغيرها) يعد نبعا صافيا ومصدرا أساسيا من مصادر ثراء مسرحنا المصرى.

لا يفترض أن يقدم مسرح **صلاح عبدالصبور** فى ذكرى مولده أو وفاته فقط بل يفترض أن يعامل بقدر أكبر من التقدير والاحترام والسعى لتقديمه بشكل سنوى دائم فوق خشبات مسارحنا: (القومى - الطليعة - الشباب) عبر قراءات مسرحية متنوعة المنهج والأسلوب والتناول حسب طبيعة المسرح الذى يقدم فيه العمل المسرحى وتقاليده، وينبغى أن يتم هذا المنظور ويطبق كذلك عند تقديم مسرح **«عبدالرحمن الشرقاوى»** الشعرى وغيرهما من الكتاب المسرحيين المصريين الرواد.

بهذا المنطوق يصبح لقضية الريبرتوار المسرحى معنى، فتتغير وظيفتها من مجرد إطار متحفى إلى خلق حالة مسرحية تستلهم تراثنا المسرحى، مع الوقوف على الجديد دون رجم للقديم.

هناء عبد الفتاح

متابعات
سينما

أفلام قصيرة ومواهب جديدة في المهرجان القومى

ربما كانت أفلام الدفعة السابقة من خريجى المعهد العالى للسينما قد لفتت الانتباه إجمالاً أكثر من أفلام التخرج للدفعة الأحدث، إلا أن أفلام هذه الأخيرة لم تخل من أعمال سينمائية جيدة ومن مواهب سينمائية حقيقية. كما أن من بينها أفلامًا فازت بجوائز على مستوى المهرجان القومى للسينما المصرية مؤخرًا.

فقد فاز - من مشروعات التخرج ٩٤/ ٩٥ - فيلم **إيهاب لمعى** «كما فى المراة» بجائزة أحسن فيلم وفاز فيلم ريم **عادل انور** «دانتيلا» بجائزة شادى عبد السلام للعمل الأول. وإلى جانبهما ومن خريجى الدفعة السابقة **سعد هنداوى** بجائزة لجنة التحكيم. وهكذا فإن خريجى الدفعتين الأخيرتين حصدوا كل جوائز الأفلام الروائية القصيرة فى المهرجان القومى!.

أما فيلم «كما فى المراة» (٥و١٧ دقيقة) فيواجه بطله الشاب، وهو رسام أيقونات لم يخرج فى حياته قط من أحد الأديرة القبطية، اختيارًا دقيقًا على مستوى وجوده ذاته بين المادية الكاملة، والروحانية الكاملة، والحياة الإنسانية. ويكون قرار الشاب بالخروج من الدير فى لقطات النهاية إلى شمس الحياة الساطعة بقوة، وأحيانًا بقسوة، إيذانًا بذلك وتأكيدًا على الخيار الصائب، المتسق وطبيعة الإنسان.

وينحاز المخرج **إيهاب لمعى** إلى الحياة وبهجة الحياة بوضوح فى لقطات معبرة وجسورة لصورة على الجدار، يحوى إطارها وجه السيد المسيح حازمًا غاضبًا بملامح وتعبيرات حادة، لكن ما إن يأخذ الفتى صاحب الطبلة فى مخاطبته الرقيقة والإنسانية للوجه بدقات الطبلة وموسيقاها، حتى نرى



لقطة من فيلم «دانتيلا» للمخرجه ريم عادل انور الفائزة بجائزة شادى عبد السلام



مشهد من الفيلم الفائز «كما فى المرآة»

قسمات الوجه الحادة وقد لانت، بل وحلت محل الغضب ابتسامة رضا عذبة ونظرة ملؤها الحنان والرحمة. وليس الدين الحق إلا هذه الرحمة والحنو فى نظر مخرج الفيلم ومن وجهة النظر الموضوعية الرشيدة.

وأما فيلم «دانتيلا» (١٠ دقائق) لريم عادل أنور فيعبر عن فكرته بوضوح وصفاء، ابتداء من عنوانه الذى لا يعبر فحسب عن موضوعه وإنما أيضًا عن أسلوبه السلس وروحه.

الفيلم - بالمونتاج فيه، بالقطع وبالجدل - هو مقابلة دائمة بين الحدث العام والحدث الخاص لبطلته، فثمة لقطات من عهد فاروق وأخرى من عهد عبد الناصر وثالثة من عهد السادات، تعبيرًا عن مرور الزمن والعهود ببطلة الفيلم البسيطة تكوينًا وحلمًا، والجالسة طول الوقت إلى ماكينة الخياطة، والتى يمثل دورانها الزمن كذلك. أما حلمها البسيط فهو أن تصنع بنفسها فستان فرحتها، التى يطول بها الوقت ويتقدم العمر بدون بلوغها، والتى لا تأتى - إن اتت - إلا بعد فوات الآوان. هل هو أيضًا إنسان هذا الوطن الباحث دومًا وفى دأب وأمل عن لحظة إنجاز منشود لم تات بعد؟ هذه هى القراءة السياسية لعمل لم يغفل السياسة حتى بصورة صريحة وبلقطات وثائقية وهى لقطات اختيرت بذكاء، بعضها غير شائع وربما يراه المشاهد لأول مرة. وبعد لقطات العهد الملكى قدمت المخرجة لقطات عهد عبد الناصر وهو يخطب، ثم وهو يوزع الأرض على الفلاحين، ومن خلال لقطات أخرى متسارعة، تتجسد روح العصر الذى اجتمع فيه أساطين الغناء: أم كلثوم وفريد وعبد الحليم، وتضيف فى لقطة تالية الباليه أيضًا لتكتمل الصورة، إنها أكاديمية الفنون التى انشأتها ثقافة الثورة وضمت معهدها، وكذا معهد السينما الذى تتخرج منه المخرجة نفسها اليوم. إنه عصر المجد والأحلام الكبيرة.

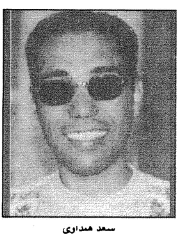
لكنها حينما تعبر عن عهد السادات تختار لقطة لزيارة نيكسون الشهيرة لمصر. وربما هى أفضل تعبير موجز عنه. إنه عصر بيع مصر للحلم الأمريكى الكاذب!. ولا ينسى الفيلم الجوانب الأخرى للانهيار الذى بدأ فيقطع من لقطة


ريم عادل أنور

الزيارة إلى لوحة حزينة للجنازة التى تودع فيها الجماهير أم كلثوم، فقد بدأت صروح الفن أيضًا تتهاوى أو تنتهى.

فقط لابد أن نتصور أن البطلة فى «دانتيلا» - والتى لعبت دورها ثلاث ممثلات لمراحل عمرية مختلفة - لم تكن تعكف على تفصيل فستان واحد طول عمرها على نحو متصل، فمثل ذلك من غير الممكن واقعيًا.. إلا إذا تصورنا أنها كانت تصنع ذلك على فترات أو مراحل ومن خلال شاب وفتاة عاملين فقيرين تعاهدا على الارتباط، وتواعدا على مقابلة فى يوم إجازة، لتناول الغداء ودخول دار عرض سينمائى، يتحدث فيلم «يوم الأحد العادى» (١٨ دقيقة) بحب عن مشاعر البسطاء التى تريد أن «تكون نفسها»، وتحصل على حقها الطبيعى فى الحياة، ولكن الواقع القاسى، بمفرداته المختلفة وعناصره البالية أو الشائهة، يصر على أن يحاصرهم!.

«سعد هنداوى» مخرج هذا الفيلم، كما يتضح أيضًا من فيلمه السابق - مشروع التخرج - «زيارة فى الخريف»، يمتلك قدرة على التناول الرصين لموضوعاته، وحسًا سينمائيًا شعريًا، ونظرة إنسانية مرهفة للحياة والناس. سواء الشيوخ الذين ينتظرون زيارة أولادهم فى خريفهم فى الفيلم الأول، أو الشباب البسطاء، فى عنفوان شبابهم وربيعهم، المحاصرون بالحرمان من كل جانب فى الفيلم الجديد.


سعد هنداوى

إن مواهب جديدة تولد كل يوم فى مصر، فى السينما، بل فى كل المجالات، فقط كيف يتوفر لها المناخ الصحيح المساعد وتفتح لها الأبواب!.

محمد بدر الدين

صبرى حافظ

هنرى ميلر..
مناجيات كاتب فى مواجهة الموت

مازال هنرى ميلر حاضراً فى أذهان القراء بعد مرور عدة سنوات على وفاته، لأنه مازال قادرا على إثارة القارئ واستثارة ذوى العقلية المحافظة فقد صدر هذا الشهر كتابه الأخير (عزيزتى، عزيزتى برندا Dear, Dear Brenda) والذى يضم الرسائل الغرامية التى كتبها هنرى ميلر إلى برندا فينوس طوال السنوات الأربع الأخيرة من حياته. أو بالأحرى يضم مجموعة مختارة من هذه الرسائل التى وصل عددها إلى الف وخمسمائة رسالة، إذ كان يكتب لها يوميا، رسالة ورسالتين فى اليوم الواحد أحيانا. وقد اختار هذه الرسائل وحققها **جيرالدسيث سيندل** Gerald Sath Simdell وقدم لها الكاتب الإنجليزى الكبير **لورانس داريل** Lawrence Dur-rell.

وهنرى ميلر (١٨٩١ ـ ١٩٨٠) واحد من ابرز كتاب امريكا فى القرن العشرين ومن أكثرهم إثارة للجدل والخلاف. ولاغرو فقد تعرضت كتبه للمصادرة فى بلده طوال اكثر من ربع قرن، وقّدم للمحاكمة من جراء اتهامه بالبذاءة وكتابة الأدب المكشوف. ولايزال البعض يعتبرونه وصمة فى جبين الأدب الأمريكى ويطالبون بمصادرة كتبه، بل لقد منعت عدة مكتبات عامة فى مجموعة كبيرة من المدن والولايات الأمريكية الاحتفاظ بكتبه أو عرضها على الجمهور ولايزال هذا المنع ساريا حتى الآن برغم مطالبة عدد من الجماعات المناهضة لمبدأ فرض الرقابة لأى سبب من الأسباب ـ سواء أكانت دينية أو سياسية أو أخلاقية ـ على الكتب والمصنفات الفنية.

ولم يبدأ **هنرى ميلر** الكتابة بشكل جاد إلا بعد أن تجاوز مرحلة الشباب ودخل فى طور الكهولة، وتشبع بروح التجريب والتجديد والمغامرة التى كانت تعبق بها أجواء باريس فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن - وتأثر برؤى الحركة السيريالية الفرنسية، وبأعمال الروائى الفرنسى **لوى فرديناند سيلين** Jauis Fazdinand Céline (١٨٩٤ - ١٩٦١) الذى ألهمت روايته الدهشة (رحلة إلى نهاية الليل) عام ١٩٣٢ **هنرى ميلر** ودفعته إلى محاكاة أسلوبها التجريبى وقفزاتها التلقائية، وصورها الخيالية المدهشة، ولغتها الحافلة بالتعبيرات العامية والألفاظ الجافية للذوق التقليدى، والمشحونة برغبة واضحة وعمدية لخدش الحياء العام وتحدى الذوق السائد. وقد تأثر **ميلر** كذلك برؤية **سيلين** المتسمة بالقتامة والحدة والمرارة والمتشحة برداء شفيف من الفكاهة المؤسية والسخرية الحادة التى يعبر بها عن تلك الصورة المتشائمة التى يتبدى عبرها العالم وكأنه سلسلة من الكوابيس والمغامرات الغريبة التى تلاحق بطل (رحلة إلى آخر الليل) الطالع من جحيم الحرب العالمية الأولى، وهو ينتقل من أوروبا إلى أفريقيا ثم إلى أمريكا، قبل عودته من جديد إلى باريس حيث يلتحق بعد أوبته إليها بالطبقة العاملة هناك.

وبالإضافة إلى نفوذ **لوى فرديناند سيلين** والحركة السيريالية الفرنسية التى تزعمها **أندريه بريتون**، تأثر **ميلر** كذلك بالتيارات البوهيمية المختلفة التى كانت تعّج بها الساحة الباريسية فى تلك الفترة. وانغمس **ميلر** فى عالم البوهيميين الرحيب الذى يطلق العنان للحواس والشهوات، ويكبح جماح الروادع العقلية ،الأخلاقية، ويزيح الفواصل القائمة بين الواقع والخيال، وبين العقل والانفعال. فقد كانت باريس التى عاش فيها **ميلر** فى تلك الفترة عامرة بالحركات والتيارات الأدبية الجديدة الطالعة من بوتقة الحرب العالمية الأولى والتى صوّحتها العوامل التى أنجبت أزمة الثلاثينيات الاقتصادية الطاحنة. كانت باريس حافلة بعدد كثير من الكتاب والفنانين البوهيميين وغير البوهيميين، وكانت تفور بكل تيارات التجديد التى انبثقت عنها وتشكلت بها ملامح الحداثة الأوروبية.

ومنذ أن بدأ **هنرى ميلر** الكتابة بعد أن بلغ الأربعين ارتفعت فى وجهه مقارع التحريم. فما أن نشرت روايته الأولى (مدار السرطان) عام ١٩٣١ - وتقول بعض المصادر أن تاريخ نشرها هو عام ١٩٣٤ - فى باريس حتى صودرت طبعتها الأولى فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة على السواء، ولم يسمح بطبعها فى الولايات المتحدة إلا بعد انقضاء ربع قرن على صدور طبعتها الباريسية الأولى. وما أن صدرت روايته الثانية (الربيع الأسود) ١٩٣٦ ثم الثالثة (مدار الجدى) ١٩٣٩ والتى اكتملت بها تلك الثلاثية الروائية الهامة، حتى كان مصيرهما نفس مصير الجزء الأول من الثلاثية: المصادرة. وقد أدت مصادرة هذه الروايات الثلاث ومعاملتها لفترة طويلة على أنها أعمال فاضحة تنتمى إلى الأدب المكشوف. إلى صرف الاهتمام عن أعمال **هنرى ميلر**، وإلى التركيز على الجانب الشبقى فيها وإغفال قيمتها الأدبية.

وقد أضَّر هذا الموقف هنرى ميلر كثيرا، وظل يعانى من الآثار التى ترتبت على ذلك حتى آخر سنوات حياته، فقد ترسبت فى نفسه مشاعر المرارة من تلك المعاملة التى أدت إلى إشاحة الاحترام بوجهه عنه، وإلى عدم ترشيحه لجائزة نوبل الأدبية التى نالها معظم أبناء جيله وأصدقاء سنوات الشباب الأولى فى باريس. لكن هذا كله لم يعرقل مسيرة هنرى ميلر الأدبية ولا أوقف شهوته المستمرة إلى كتابة كل مايدور فى خلده، وتسجيل هذا المزيج الشائق من التجارب الشخصية والخيالات والأحلام والصبوات فى أعمال أدبية ذات طبيعة متميزة تجعلها أقرب ماتكون إلى مايسمى بالروايات الذاتية حيث تمتزج فيها تقاليد الرواية الفنية باستراتيجيات السيرة ذات المذاق الشخصى الذى يتسم بالصدق والحرارة والإقناع.

وهكذا أخذت أعمال هنرى ميلر الأدبية تتتابع باطّراد وتلاحق. فبعد ثلاثيته الروائية الأولى استمر ميلر فى كتابة الرواية وغيرها من الأشكال الأدبية الأخرى التى تمتد على طول المدى الأدبى من الشعر حتى الدراسة النقدية. فظهرت (عالم الشبق) ١٩٤٠ و(يوم الأحد الذى أعقب الحرب) عام ١٩٤٤ و(الكابوس المكيف الهواء) ١٩٤٥ و(تذكر ان تتذكر) ١٩٤٧ و(ابتسامة عند أسفل السلم) ١٩٤٨ و(المحنة الوردية) و (عملية الصلب الوردية) ١٩٤٩و(سداسية) ١٩٥١و (سلسلة مترابطة) ١٩٥٣و (ليالى الحب والضحك) ١٩٥٥ و (الشيطان فى الجنة) ١٩٥٦و (أيام هادئة فى كليشى) ١٩٥٦و (المذكرات الحمراء) ١٩٥٨) و (هنرى ميلر: صورة حميمة) ١٩٥٩و (مختارات نثرية) ١٩٦٥و (كتاب الكوابيس) ١٩٧٥ و(الجنسية) ١٩٧٧ وغيرها من تلك الأعمال أو بالأحرى النصوص التى ينطبق على بعضها اصطلاح الرواية بالمعنى المعروف لهذه الكلمة، بينما يستعصى بعضها الآخر على التصنيف.

وتتسم معظم هذه النصوص بطبيعة اجتزائية، أو بالأحرى إبيسودية إذ تعتمد على عملية القصّ السلسلة التى لاتخضع كلية لقالب روائى صارم البناء، محكم الحبكة. وإنما تعمد إلى خلق مزيج شائق من أمشاج الذكريات، وندف الخبرات الشخصية المتوهجة، وتدفق اليوميات أو سجلات الرحلات الممتعة، وصور حياة الأمريكيين المغتربين فى باريس - فى روايات المرحلة الأولى - أو الأمريكيين الذين يصارعون إيقاع الحياة المتوترة فى نيويورك - فى روايات أو نصوص المرحلة الثانية - والتى تتسم بقدر ملموس من التوتر والعصبية والإرهاق.

وإذا كان الأمريكيون المغتربون الذين قدمتهم الروايات الأولى يعانون من أزمة روحية خانقة. فقد اقتصر إيقاع الحياة الأمريكية التى يصفها ميلر بأنها كابوس مكيف الهواء أرواحهم بالرغم من أنه وفر لهم كل ماحرمتهم منه باريس من رخاء مادى. وتكشف لنا المقابلة بين طبيعة شخصيات المرحلتين عن جدلية العلاقة بين الموقع والموقف والحالة النفسية والروحية فى عالم هنرى ميلر.

فالمراوحة بين باريس ونيويورك كموقعين أساسيين فى عالمه توازيها مراوحة أساسية بين الحرمان والوفرة على الصعيد الظاهرى، وبين

التحقق برغم الحرمان والخراب الروحي في ظل الوفرة المادية الجديبة على الصعيد الأعمق. بالصورة التي يبدو معها أن **هنرى ميلر** يطرح مقابلة هامة بين الحضارة الأوروبية التي تتسم بقدر كبير من الأصالة والتقشف، وبين الحضارة الأمريكية التي تدعى التفوق المادى وتركز على شتى مظاهره الألاقة الخادعة، ولكن يعشش في أغوارها قدر كبير من الخواء العقلي والثقافي والروحي.

ففي روايات المرحلة الباريسية الأولى نجد أن الحياة مطاردة لاتهدأ للذاذات التحقق الحسى والروحى معاً، بدءا من البحث عن غرفة، أو عن فراش يقضى فيه الجسد المكدود وطره من الراحة والنوم، أو السعي للحصول على وجبة بسيطة ولكنها شهية، أو التغلب على مختلف الإحباطات اليومية الصغيرة. فكل هذه النشاطات تقدمها تلك الروايات مجدولة بنشوة التحقق، وتوهج الانتصار الذى تنتشى فيه الروح كلما تغلبت على عقبة من تلك العقبات الصغيرة الحيوية المتتابعة. إذ نحس فيها بزهوة التحقق بالعثور على فراش دافئ أو وجبة شهية أو على جسد انثوى راغب ومعطاء. بالصورة التي تتحول فيها أحداث الحياة اليومية الصغيرة إلى انشودة تمجيد للحياة وماتهبه من لذاذات حية مشبعة.

أما نصوص المرحلة النيويوركية فإنها تقدم صورة مناقضة لهذا كله. فقد أصبحت الحياة المادية رخية إلى حد ما، فكل الحاجات اليومية الصغيرة التي كان يجاهد في باريس لإشباعها أصبحت مبذولة ومتاحة بصورة متخمة للجسد ومفعمة للروح وضاع سحر البحث آخذا معه نشوة التحقق والإشباع. واكتظت الروح بالسأم والمرارة. وتكاثرت الكوابيس حول هذه الروح الحرة الطليقة التي لم تعش انطلاقها الحقيقي وحريتها الحقة إلا في فراديس باريس التي ماحرمتها أبداً من حق أن تكون ذاتها، وأن تعيش احلامها، وأن تغامر مع كل ماتريد المغامرة به. وأرهبت هذه الكوابيس النيويوركية روح الشخصيات بالكوابح والروادع، أو بهذا الاحترام المرتاب المسئم.

وهكذا أجهزت هذه المواضعات الأمريكية الجديدة على تألق هذا اللامنتمي الأبدى الذى لاتهدأ له روح، ولايكف أبدًا عن تشهى لذاذات الحياة وهين التوق إلى ماتمنحه حميمية الأجساد الأنثوية الطريّة، ولاينى يحاول أن يتجاوز اليومى والعادى والمبذول الذى يتسم بالفجاجة والابتذال، فلم تعد هناك بعد لذة في الحصول عليه، والمتعة في ممارسته. وبدأ الإحساس بالاغتراب وارتداء الأقنعة والاستلاب الفكرى والروحى في الظهور في كتابات هذه المرحلة ونصوصها المختلفة. ولاغرو فقد حلت الحكمة البليدة مكان البراءة الرائعة والحماقة المغامرة الجسور. وانطفأت لحظات التوهج الذاتى والتلقائية التي لم تلوثها حسابات المنطق والتدبير. ولم تفلح أمشاج الفلسفات الشرقية التي اخذت شخصيات تلك النصوص في التشبث بها في إنقاذها من قبضة الواقع القاسية.

ويبدو أن **هنرى ميلر** نفسه، والذى اعترف أكثر من مرة بأن رواياته نصوص ذاتية تنطلق من الخبرة الحسية الملموسة، كان يعاني

هو نفسه من كل تلك الهموم التى جسدتها نصوص المرحلة النيويوركية. ولذلك حاول أن يهرب من هذا الخواء الروحى والنفسى إلى فراديس الأدب، وكتابة عدد من الدراسات الأدبية التى ينطوى معظمها على مصادرة رئيسية هى الدفاع عن منهجه فى الكتابة وعن رؤيته الخاصة للأدب، ومحاولة العثور على جذور لها؛ أو تأصيل كشوفها من خلال تناول الأعمال القريبة إلى قلبه ورؤاه. وكأنه بذلك يطرح على النقد الأسلوب والطريقة التى ينبغى أن يتعامل بها مع أعماله هو ونصوصه التى طالما هضمها النقاد حقها من الدرس والتحليل.

صحيح أن **هنرى ميلر** قد اهتم بالدراسة النقدية منذ فترة وجوده فى باريس، وعكف فى أواخر هذه الفترة مع **مايكل فرانكل** على كتابة دراسة شائقة عن (هاملت) صدرت عام ١٩٤١. لكنه أخذ يكتب المزيد من الدراسات النقدية بعد عودته إلى الولايات المتحدة. ومن الأمور ذات الدلالة أن عنوان كتابه النقدى الأول كان (وضع الفنان المبدع فى الولايات المتحدة ومحنته) عام ١٩٤٤. لكنه كتب بعد ذلك عدداً آخر من الكتب منها (إنسان من غضب ونور) ٩٤٧ و (كتب فى حياتى) ١٩٥٢ و (عصر الحشاشين: دراسة لرامبو) ١٩٥٦ ودراسة طويلة شائقة استغرقت أعواما طويلة ولم يقيض لها أن تكتمل كلية، وإن نشرت عقب وفاته بعنوان (عالم د. هـ. لورانس: تقييم حميم) عام ١٩٨٠.

ولاتشير موضوعات هذه الكتب إلى اهتمامات **ميلر** الأدبية فحسب، أو إلى رغبته فى تأصيل رؤاه وتعميق فهم النقاد والقراء على السواء لأعماله. ولكنها تطرح ايضا مسألة رغبة **ميلر** الدفينة فى كسب احترام النقاد والقراء، وفى نقض كل الأفكار السطحية الفجة التى شاعت عن أعماله، وفى ربط هذه الأعمال بمثيلاتها من كبريات الأعمال الأدبية. لأن كتابات **ميلر** النقدية تطمح إلى خلق تيار من الرؤى والاهتمامات التى تتناول أعماله، والنصوص المماثلة لها بقدر من الإخلاص والجدية، وإلى البرهنة على أن مغامرة هذه الأعمال فى أغوار النفس البشرية وكشفها عن أهمية الاحتفاء بما تمنحه لنا الحياة من عطاء حسى، تضئ للإنسان طريق التحقق، وتنقذه من هاوية الجدب والعقم والسأم.

ولم يكتف **ميلر** بإثارة هذا كله فى كتاباته النقدية وحدها، وإنما طرحه بإلحاح مرة.. ومرات فى رسائله العديدة التى جمعت فى أكثر من كتاب، ولم يكن هذا الكتاب بأى حال من الأحوال أول كتاب يضم رسائل **هنرى ميلر** العديدة إذ يبدو أن كتابة الرسائل كانت أحد النشاطات الأساسية التى شغلت هذا الكاتب الأمريكى الكبير. فقد ظهر عام ١٩٦٢ أول مجلد يضم مراسلاته الشخصية الضافية مع صديق قديم هو الكاتب الإنجليزى المعروف **لورانس داريل** بعنوان (**لوارنس داريل وهنرى ميلر**: مراسلات خاصة). ثم ظهرت بعد ذلك خمسة كتب أخرى تضم مجموعات مختارة من رسائل ميلر. ولاتزال هناك مجموعات أخرى من الرسائل التى لم تنشر بعد.

وإذا كان كتاب (عزيزتى، عزيزتى برندا) هو آخر هذه الكتب الخمسة فإن الكتب الأربعة السابقة عليه هى (خطابات إلى انياس نين)

١٩٦٥ وهى الخطابات التى كتبها أثناء فترة باريس والتى يكشف عالمها عن مدى ثراء عوالم **ميلر** وتنوع تجاربه الحياتية. و(الكاتب والناقد: مراسلات مع **وليام جوردون**) عام ١٩٧١ وهى كما يشير عنوانها اقرب ماتكون إلى حوار بالرسائل مع واحد من النقاد الذين اهتموا بعالم **ميلر** الأدبى وعكفوا على دراسته. وهناك ايضا (مراسلات **هنرى ميلر** مع **والاس فولى**) ١٩٧٥ و(رسائل خاصة ١٩٣٥ - ١٩٧٨) عام ١٩٧٩ويضم هذا الكتاب رسائل **هنرى ميلر** إلى **جوزيف ديليتل** والتى تغطى اكثر من اربعين عاما من حياة **هنرى ميلر** وأفكاره.

وإذا عرفنا من مقدمة آخر كتب مراسلات ميلر (عزيزتى ، عزيزتى برندا) ١٩٨٦ أن هذا الكتاب لايضم سوى مجموعة مختارة من رسائل **ميلر** إليها والتى تصل إلى ألف وخمسمائة رسالة، ادركنا أن هناك المزيد من الرسائل التى لم تنشر، وأن كتابة الرسائل كانت من هموم ميلر الأساسية أو بالأحرى من نشاطاته وممارساته اليومية، وخاصة فى الفترة الأخيرة من حياته، وهى الفترة التى لم يكتب فيها كثيرا من الأعمال الإبداعية. فقد أصبحت مثل هذه الرسائل بديلاً عن الكتابات الإبداعية، ومتنفسا لطاقته الخلاقة التى ترعرعت على التعبير عن تجاربه وأحاسيسه وخبراته وخيالاته الشخصية.

وتكشف لنا رسائل **ميلر** إلى **بريندا فينوس** عن أن رسائل **ميلر** المتعاقبة إليها كانت بديلاً تعويضيا عن الكتابة الإبداعية بالفعل - لأن ميلر استطاع ان يخلق عبر هذه الرسائل عالما كاملاً لم تكن برندا - هذه الفتاة الجنوبية الجميلة التى ولدت على ضفاف نهر المسيسبى - إلاّ عاملاً مساعدا فى خلق هذا العالم بتلك الطريقة التى تعتمد على الرسائل التى توشك أن تكون مجموعة من المناجيات الذاتية، أو سلسلة من الإفضاءات التى لاتهدف إلى الحصول على إجابة. إذ لا نجد أن هذا الكتاب - كغيره من كتب مراسلات **ميلر** السابقة التى قامت على تبادل المراسلات بين **ميلر** وصديق عزيز فى عملية حوار عقلى راقية - يعتمد على هذا التبادل، وإنما ينهض على تيار من الرسائل التى كتبها **ميلر** دون أىّ أمل فى جواب.

فبرندا فينوس لم تكن فى وضع يسمح لها بتبادل المراسلات مع **ميلر** على مستوى الحوار الذهنى أو حتى العاطفى. فهى مجرد فتاة عادية أنعم الله عليها بقدر وفير من الجمال ومقدار محدود من الثقافة والذكاء. ووضع **هنرى ميلر** فى طريق حياتها بمحض الصدفة إذ تروى لنا فى بداية الكتاب كيف التقت **بميلر** فبعد أن تركت ولايتها الجنوبية على نهر المسيسبى وجاءت إلى مدينة **لوس انجليوس** التى كان يعيش **ميلر** فى إحدى ضواحيها البعيدة لتكسب عيشها بإعطاء دروس فى «الباليه» وتسعى فى الوقت نفسه إلى أن تصبح ممثلة فى مدينة الأضواء والنجوم.

وسمعت **برندا** أن **ميلر** سيلقى محاضرة فى واحد من معاهد التمثيل التى كانت تتردد على بعض دروسه. ولكن الأقدار حرمتها من رؤيته فى تلك المناسبة لنشوب حريق فى المنزل الذى كانت تعيش فيه،

بالرغم من توقها إلى مشاهدته لأنها كانت قد قرأت بعض رواياته أثناء دراستها قبل ذلك بخمس سنوات. وأحست بأن هذه الروايات تخاطبها بطريقة شخصية فشغفت بها. لكن المقادير التي حرمتها من رؤية **ميلر** ليلة المحاضرة، ساقت إليها فرصة نادرة للتعرف به. فأثناء ترددها على بعض المزادات لشراء أثاث قديم بدلاً من أثاث بيتها الذي التهمته النيران، اشترت من هذا المزاد مجموعة من الكتب وعثرت في أحد مجلداتها على خطاب من **هنري ميلر** إلى امرأة. وقد دفعها عثورها على هذا الخطاب إلى الكتابة **لميلر** لتعيد إليه الخطاب الذي وجدته في هذا الكتاب وأرفقت بالخطاب صورة لها، وطلبت منه أن يتيح لها فرصة مقابلته.

كان هذا في عام ١٩٧٦ حيث كانت **برندا** في شرخ الشباب بينما كان **ميلر** في الخامسة والثمانين من عمره. ضعضعت السنوات صحته، وأصيب بالعمى في إحدى عينيه، ولم يبق بالعين الأخرى سوى بصيص ضئيل من النور. وتكاثرت عليه الأمراض حتى أعاقته بالتدريج عن الحركة وحرمته من رياضتيه المفضلتين: المشي وركوب الدراجات. ولكنه مع ذلك ظل مليئًا بالطاقة والحيوية، يلتقي بالزوار ويستمتع بالحديث معهم، ويجيب على رسائل الأصدقاء والمعجبين من شتى أنحاء العالم. وقد أجاب **ميلر** على رسالة **برندا** قائلاً «يسعدني أن ألتقي بك، إذ يسرني دائماً أن أقابل امرأة جميلة».

وكان **ميلر** حقا في حاجة إلى لقاء امرأة جميلة في هذا الوقت. فقد انتهى قبل ذلك بأكثر من عام زواجه الخامس من المغنية اليابانية **هيروكو توكودا**، وهو الزواج الذي قال عنه في إحدى رسائله الباكرة إلى **برندا**: «لقد مر الرجل العجوز - أي **ميلر** نفسه - في خياله بتجربة مماثلة قبل مايقرب من أربعين عاماً، ولذلك كان عليه أن يعرف حقيقة ماسيدور في المشهد، وكان عليه أن يلعب دوره بطريقة أفضل تعرب عن فهمه للموقف وانتهازه لما يقدمه له من فرص. ولكن الواقع أنه ينتمي إلى هذا النوع من البشر الذين لايتعلمون أبدا من تجاربهم. وهو لا يندم على ضعفه، لأن الروح لاتتعلم من التجارب».

بهذه النغمة الحزينة تبدأ الخطابات التي يشير فيها **ميلر** إلى نفسه كثيرا باسم الرجل العجوز، ويتحدث فيها عن نفسه غالبا بضمير الغائب الذي يتيح له درجة من الانفصال عن الذات ورؤيتها بقدر من التجرد والموضوعية. ومن هنا فإنه يستطيع أن يتقبل الجانب الشيطاني في شخصيته بنفس الدرجة التي يتقبل بها الجانب الملائكي فيها. كما تمكنه هذه الحيلة النّصية من السخرية من الذات والقيام بدور المهرج دون معاظلة كوابح الأنا إذا ما استعمل ضمير المتكلم. ومع أن **ميلر** لم يكن في ذروة قوته في السنوات التي كتب فيها هذه الرسائل، قدرا من الجمال والحيوية. إذ تؤكد هذه الرسائل أن الجذوة التي خلفتها اندلاعات الموهبة في (مدار السرطان) لاتزال متوهجة لم تخمد نيرانها بعد، وقادرة على إشاعة الدفء والإبداع.

وكانت **برندا** تزور **ميلر** غبّا ولكنه كان يكتب لها كل يوم، وأحيانا مرتين أو ثلاث مرات في اليوم الواحد. كان بالنسبة لها معلما عظيما يوصيها بقراءة كتب معينة،

ويرشح لها أعمالاً عديدة، ويوجه خطاها في دروب المعرفة الوعرة، ويقدم لها النصائح بشأن أمور حياتها. أما هي فقد كانت مزيجاً من الواقع والخيال، وإن كان الجانب الخيالي فيها أقوى من الجانب الواقعي وأشد سطوة. فهي كما كتب لها في إحدى هذه الرسائل: «مثل ڤينوس بوتشيللي الطالعة من البحر، فأنت مصاغة كلية من زبد البحر وأعشابه. إذ ينبثق جمالك من قيعان الأعماق، لا من ضفاف نهر الميسيسبي. أنت لست حقيقة، أنت حلم من أضغاث أحلامي. ولاأزال أمد يدي في اهتياج وتوتر علّني أستطيع الإمساك به».

هاهو الفنان المبدع يواصل فرض بنات خياله على الواقع، فيتحول الواقع إلى رمز فني مثقل بالمعاني والإيحاءات. وتتحول برندا إلى حورية طالعة من قاع البحر تردّ فيه شهوة الحياة، وتساعده على أن يبرأ عن نفسه خطر الموت الزاحف على الجسد المهيمن. ولذلك ليس غريباً أن يقع ميلر في غرامها. وأن يتشبث بهذا الحب المستحيل الذي تحقق على مستوى روحي وعاطفي ولم يتحقق أبدا على المستوى الجسدي. ليس فقط لفجوة العمر الكبيرة بينهما والتي تربو على نصف قرن، ولكن ايضا لأن هذه هي طبيعة علاقات الحب مع بنات الخيال وأضغاث الأحلام. فلو تحقق هذا الجانب لأجهز على تألق الحلم وأودى بسحره.

وقد أدرك لورانس داريل أهمية هذا الجانب في علاقتهما عندما أشار إلى أن «برندا ڤينوس» قد لعبت أرقى دور تطمح أي ممثلة في القيام به دور الممرضة وعروس الإلهام لفنان عظيم في سنوات الانهيار. فما أسعد هذا الحظ الذي ساقها إلى حياة ميلر في الوقت الذي دخلت فيه حياته، وما أسعد الحظ الذي وهبها الحساسية والعاطفة التي جعلتها قادرة على الاضطلاع بأعباء الدور الهام الذي دفعتها المقادير إلى القيام به وكيف لا وقد كتب ميلر نفسه لها في إحدى هذه الرسائل «أنت السبب الوحيد الذي جعلني حيا حتى اليوم».

وتكشف لنا الرسائل في أكثر من موقع عن آليات عمل الحلم وقدرته على درء الموت وإعطاء الحياة معناها الذي يفقده لها كّر السنين. وكيف يبث الحلم في جدب الحياة روحاً جديدة وتألقا يساعد الروح الهشة الهيضة على تجديد طاقتها على الاستمرار. كما تكشف لنا ايضا عن جانب آخر في طبيعة الحلم وهو صراعه الدائم مع الواقع. فميلاد الحلم نفسه - كأي ميلاد - ينطوي من البداية على بذرة الموت، إذ يناوش منذ لحظة الميلاد الواقع، ويحاول التحقق فيه، أي إنهاء نفسه كحلم وطرح نفسه في صورة النقيض: أي الواقع العياني المتحقق.

ويرتبط التأرجح بين الخوف من الموت والرغبة فيه في هذه الرسائل، بالتذبذب بين التوق إلى تحقيق الحلم والخشية من الإجهاز عليه. إذ يشير ميلر كثيرا إلى أن طبيعة العلاقة بينه وبين برندا تتجاوز حدود التحقق الجسدي، دون أن تقع حقا في هاويته. وكلما اقترب الحلم من دائرة التحقق اقترب منه الموت كذلك. إذ يستيقظ مرات في الفجر وحيدا وقد أحس بقرب منيته، أو بحضور شبح الموت الجاثم في أحد أركان غرفته.

وهكذا نطل من خـــلال هذه الرسائل المتعاقبة على صورة حيّة لواقع السنوات الأخيرة فى حياة ميلر، ولوقع علاقاته مع العالم عليه معا. كما نتعرف من هذا الكتاب على بقية النصوص التى كتبها فى تلك الفترة والتى لم يتح لها النشر من قبل. لأن الكتاب يضم إلى جانب الرسائل مشهدًا مسرحيًا من ثمانى صفحات أعد فيه ميلر جزءاً من روايته (مدار السرطان) وهو الجزء الذى يتناول فيه العلاقة بينه وبين زوجته الثانية جين، حتى تستطيع برندا أن تقوم بتمثيل دور جين بعد أن عدّل ميلر من صورتها السلبية فى الكتاب بناء على مناقشة طويلة عاصفة معها دافعت فيها عن جين وانتقدت قسوته فى تناولها.

هذا بالإضافة إلى أربع قصائد وسيناريو قصير صور فيه ميلر موت أمه ووقع هذا الحادث عليه.

وبرغم أهمية هذا الكتاب فى إضاءة جوانب عامة من حياة كاتب كبير فى سنوات الشيخوخة ومواجهة الموت، فإن اقتضاب تعليقات برندا على الخطابات - وهى التعليقات التى تزود القارئ بسياق الأحداث أو تشير إلى طبيعة استجاباتها لما تنطوى عليه بعض الرسائل من طلبات - ينتفى من قدرة القارئ على استيعاب شتى تفاصيل الصورة خاصة وأننا نقرأ جانبا واحداً من الصورة: أى جانب ميلر الذى تفصح عنه الرسائل. أما برندا والتى كانت تجيب على رسائله بالتليفون أو بالحضور لزيارته، فإن اقتضاب التفاصيل عنه يعوق قدرتنا على إعادة خلق الصورة فى حضورها الحّى الذى يكشف لنا عن جدليات هذه العلاقة المعقدة وشتى دلالاتها.

ويزداد إحساس القراء بسلبية هذا الاقتضاب عندما يقترب الكتاب من نهايته. ذلك لأن زحف الموت على جسد ميلر الذى ضعضعته الأمراض أدى إلى تناقص عدد رسائله إلى برندا بشكل ملحوظ. وهناك إشارة غير واضحة إلى حدوث نوع من الخلاف أو القطيعة التى لانعرف تفاصيلها جيدا، والتى أدت إلى لجوء ميلر إلى الكتابة إليها عن طريق شخص ثالث. وبدلاً من أن يكشف لنا الكتاب عن حقيقة ماجرى حتى ندرك بذلك ماحدث لآليات الحلم الواقع: الحياة - الموت، يقدم لنا - بطريقة مفاجئة - ثلاث رسائل كتبتها برندا له، لاتستطيع أن تكشف لنا عما حدث، وإن كانت تحاول أن تسد فجوة القطيعة بطريقة لاتفلح إلاّ فى زيادة الأمر غموضا وغرابة.

ولو واصل الكتاب الإخلاص لخطته التى اتبعها طوال الوقت، واكتفى بتعليقات برندا التى تزودنا بالسياق، والتى تقدم الظهار الضرورى الذى يمكننا من استيعاب شتى جزئيات الرسائل ومن إدراك مختلف مرامى ماتنطوى عليه من إيماءات، لاستطاع أن يقدم للقراء والنقاد على السواء خدمة جليلة بالكشف عما كان يعتمل فى روح هذا الكاتب الكبير وهو يشرف على مواجهة الموت. ولكنه برغم هذا الخلل الأخير استطاع أن يقدم لنا إطلالة فريدة على واحدة من أعمق قصص الحب المستحيل، وأن يتحول إلى وثيقة هامة تكشف لنا عن حقيقة السنوات الأخيرة فى حياة واحد من أبرز كتاب أمريكا فى القرن العشرين ومن أكثرهم إثارة للجدل والخلاف.

محمد الشريف

المستشرق الألمانى «مانفرد فويدش»

رحلة حب وعـــمل من الأطلس اللغــوى
إلى مناقشة رسالةالدكتوراه عن نجيب محفوظ

اهتم بعض المستشرقين باللهجة المصرية قبل أن يهتموا بغيرها من اللهجات العربية فى سياق اهتمامهم بالدراسات اللغوية منذ الثلاثينيات من هذا القرن.

وفى هذا الإطار يجىء اللقاء مع الدكتور «**مانفرد فويدش**» أستاذ علم اللغة بجامعة «أمستردام» ومدير معهد دراسات الشرق الأدنى وحضارته، ليكشف عن بداية اهتمامه باللغة العربية وعن الأطلس اللغوى المصرى الذى يعده، وعن رؤيته للهجة المصرية بعد أن طوف بكفور مصر ونجوعها من أقصاها إلى أقصاها وشارك فى أول دراسة علمية عربية أوروبية عن (معايير الزمن من خلال روايات الكاتب العالمى العربى **نجيب محفوظ**) فى إطار التعاون بين جامعة المنيا وجامعة «أمستردام» بهولندا.

وقد كان لى لقاء مع المستشرق الكبير «مانفردفويدش»، حيث دار بيننا هذا الحوار :

□ بداية هل أستطيع أن أعرف كيف بدأ اهتمامك باللغة العربية؟

○ بدأ حبى للغات وأنا فى الخامسة عشرة.. لذلك تعلمت معظم اللغات الأوروبية مثل الفرنسية والإنجليزية فى المدرسة، وكذلك الروسية والألمانية وغيرهما.. ووجدتها كلها لغات متشابهة تقريبًا، لذلك أردت أن أتعلم لغة غير عادية تختلف سماتها عن اللغات الأوروبية؛ كان ذلك فى أواخر الخمسينيات فى الفترة التى وصل فيها أول فوج من الأتراك لألمانيا للبحث عن فرص للعمل.

وكان ضمن الفوج طبيب تركي حصل على وظيفة في مستشفى المدينة التي أقام فيها، ولم يكن الطبيب يتحدث الألمانية ويحتاج للغة لمساعدته في عمله، فعلمته الألمانية وعلمني التركية، واشتريت بعض الكتب التركية وعند قراءتي لها وجدت فيها الكثير من المفردات العربية. ومنذ ذلك الوقت قررت دراسة اللغة العربية، ولكن لم تكن لدى الإمكانات المالية لشراء الكتب! وبعد أيام وجدت كتابًا عن النحو العربي باللغة الألمانية. ومنذ تلك اللحظة بدأت أتعلم اللغة العربية. فدرست هذا الكتاب في سنتين. كان ذلك وأنا في المرحلة الثانوية. كنت أرغب في دراسة الكيمياء ولكنني قررت دراسة العربية لأتعلمها وأفهمها جيدًا وأستطيع أن أتحدث بها وأنطق كلماتها وأرقامها في يسر وسهولة... وفي ذلك الوقت كانت الدراسة في جامعة «ميونيخ» عن العربية الكلاسيكية وفروع الحضارة الإسلامية مثل الشريعة والشعر الجاهلي والعربية الفصحى والتاريخ وغير ذلك ولم يكن ذلك هو الطموح الذي كنت أسعى إليه.

☐ **أيعني ذلك أنك صرفت نظرك عن الاهتمام باللغة العربية؟**

○ بالعكس، فقد كانت اهتماماتي مختلفة عن ذلك، كنت أرغب في دراسة العامية المصرية (وهي اللغة المتداولة بين عامة الناس). ومن الصدف الطيبة أنني وجدت أربعة أساتذة مصريين في جامعة «ميونخ» ذهبوا للحصول على درجة الدكتوراه؛ أذكر الآن منهم الدكتور **محمود حجازي** زميلي وصديقي العزيز الذي توثقت بيني وبينه صداقة على طريق العلم والفكر والمعرفة الإنسانية؛ وهو الآن رئيس هيئة دار الكتب والوثائق المصرية؛ وكذلك الدكتور **رمضان عبد التواب** أستاذ علم اللغة بجامعة عين شمس، وهؤلاء الأساتذة هم أول من تكلموا معي باللغة العامية المصرية التي أحببتها من مخاطبتهم لي بها.

المستشرق الألماني «مانفردفوريدش»

وفي سنة ١٩٦٦ حضرت إلى مصر لأدرّس اللغة الألمانية في المعهد الثقافي الألماني بمدينة القاهرة؛ وكنت في ذلك الوقت أتكلم العربية وأدرسها في مصر، وكذلك كنت أحضر محاضرات الدكتور **محمود حجازي** في كلية الآداب جامعة القاهرة، كما أقمت عند أسرة مصرية في حي مصر الجديدة، وكانت هذه الأسرة تجيد الألمانية، لكنهم كانوا يتحدثون العربية من أجلي، لأتكلم وأسمع منهم إيقاع اللغة العربية. وقد استمرت إقامتي في القاهرة سنة كاملة حتى وقعت نكسة ١٩٦٧، وفي ذلك العام رجعت إلى «هولندا» وحصلت على درجة الدكتوراه سنة ١٩٦٩ عن أطروحتي «النفي بالجملة

المنفية فى العامية المصرية المعاصرة»، وبعد حصولى على الدكتوراه جئت إلى مصر فى العام نفسه لأدرس الألمانية أيضًا، ولكن ليس فى مدينة القاهرة هذه المرة، بل فى مدينة أسوان، فى أقصى جنوب الصعيد، وأقمت بها سنتين كاملتين. وبجانب تدريسى للغة الألمانية عملت فى مشروع التخطيط الإقليمى (قسم تنمية الموارد البشرية). وكان هناك معمل للغات كنت مشرفًا عليه، وعملت أيضًا معلمًا للغة الألمانية فى مدرسة **العقاد** فى مدينة أسوان، كذلك كنت أقوم بإعداد دورات لتعليم الألمانية تحت إشراف مشروع التخطيط الإقليمى.

□ هل نستخلص من ذلك أن الخبرة المباشرة كانت أهم مصادر دراستك للعامية المصرية؟

○ لا شك أن أهم المصادر التى ساعدتنى على فهم اللغة العربية وفك رموز مصطلحاتها مستمدة من الذين تحدثوا معى باللغة العربية.. وخاصة الأساتذة المصريين فى «ميونخ»، وهذا بالطبع شجعنى وأنا فى أسوان على القيام بعمل علمى، وبالتالى أردت أن أستفيد من وجودى فى الصعيد فأتعلم اللهجة الصعيدية، ومن خلال تعاملى مع الموظفين فى الصعيد (الجوانى) وفهم ما يجرى تحدثت مع مختلف الطبقات الاجتماعية بمستوياتها الدنيا ثقافيًا واقتصاديًا وسياسيًا، وذهبت إلى كل منطقة سكانية فى أسوان، وكذلك عرب الأقصر: وجلست بين الناس هنا وهناك وسجلت معهم اللهجات الصعيدية بكل مستوياتها، وذهبت إلى سكان منطقة (البعيرات) غرب (ارمنت). وقد تتبعت أصولهم التى جاءت من أصل مغربى، فقد أطلق عليهم اسم (البعيرات) اشتقاقًا من (بعير)، ولذلك قصة ليس مكانها هنا. وفى هذا الجو الاجتماعى فى جنوب صعيد مصر؛ تعلمت الكثير من العادات الخيرة والسلوك الطيب الذى يفتقده الناس فى الغرب؛ واعجبتنى الروابط المتينة بين أفراد الأسرة أو العائلة أو القبيلة لأنها تحافظ على التماسك الاجتماعى. وأعتقد أن هذا هو سر خلود الحضارة المصرية. إلا أننى نسيت اللهجة الصعيدية ولا أذكر منها الآن سوى القدر اليسير بحكم عدم استمرارية التخاطب مع الآخرين!

□ هذا يقودنا إلى الاستفسار عن سر اهتمامك بمصر بالذات دون العالم العربى كله!

○ أقول لك وللقارىء العربى: ولكما أن تفسرا سر اهتمامى بمصر بما تشاءان... ولى أن أسميه الحب، **ولكن مش عارف الحب بيجى منين!** وكل ما أستطيع قوله هو الحب، أو الأحاسيس العاطفية الخاصة التى ترسبت فى وجدانى منذ جئت إلى مصر أول مرة وعمرى لا يتجاوز اثنتين وعشرين سنة، فأحسست بحب الناس وبأنى مقبول من المصريين، فاقتربت منهم أكثر وأكثر حتى كان هذا اللقاء بينى وبينك الآن.

□ عبر الرحلات العديدة التى قمت بها من ألمانيا إلى مصر بكل ما صاحبها من مد وجزر، هل هناك خطة عمل أو مشروع علمى محدد؟

○ لا شك أن المد والجزر ظاهرة صحية، ولكن علينا أن نأخذ بحكمة الحذر من المد الدهمى والفكرى، وأيضًا من الجزر الذى يؤدى إلى الإحباط والملل، فكلاهما قد يلقى بالمرء إلى السباحة فى الرمال المتحركة ما لم يكن يعرف الطريق الذى يسير فيه للوصول إلى الهدف الذى يبحث عنه؛ لذلك أستطيع أن أقول - وهذا ليس عيبًا - أنى كنت متأرجحًا فى تلك الفترة بين أشياء كثيرة، فثروات

مصر الفكرية والأدبية والثقافية هائلة، إذ نظرنا إلى رصيد حضارتها عبر العصور المتعاقبة التى تجعل الباحث يتردد فى الاختيار؛ وأقول لك إن الاختيار فى مجال الثقافة من أصعب الأمور فى حياة الإنسان لذلك تركت أسوان بعد قضاء عامكامل ورجعت إلى القاهرة للعمل فى المعهد الثقافى الألمانى لتعليم المدرسين اللغة الألمانية، ثم رجعت إلى ألمانيا وقررت هناك أن أعمل العكس، وهو القيام بتعليم الألمان اللغة العربية فى جامعة (نايتس). ولكنى وجدت المعيشة مملة هناك وأصبت بحالة من الإحباط، فقررت الرجوع إلى مصر مرة أخرى بأى شكل من الأشكال، ووافقت الحكومة الألمانية على أن تبعث بى للعمل فى المعهد الثقافى الألمانى فى القاهرة لتدريس اللغة الألمانية؛ وأقمت فى مصر من ١٩٧٦ إلى ١٩٨٣، وفى بداية تلك الفترة قابلت صديقى المستشرق «بيتر بيتشر» وقررنا القيام بعمل علمى؛ وهو تحضير أطلس لغوى لمصر خاص باللهجات العربية الشعبية العامية؛ وهو أطلس خاص باللهجات العامية فى كل محافظة من محافظات مصر.

وقمنا بعمل مسح شامل لمصر من بلطيم شمالًا إلى أسوان جنوبًا.. ومن القصير شرقًا إلى الوادى الجديد والواحات غربًا؛ وتعتبر اللهجات فى الواحات من أغرب اللهجات هناك. وبهذا الجهد الذى قمت به وزميلى «**بيتر بيتشر**» استطعنا جمع معلومات لغوية عن ثمانمئة قرية مصرية!

□ هل استعنتما بأساتذة معهد الفنون الشعبية فى عملية الجمع والرصد، أو بالمتخصصين فى علم اللغويات المصرية؟

○ لا.. ولكن كان هناك معارف وأصدقاء عرفتهم من خلال رحلاتى السابقة إلى مصر.. وقد عرفونا على الناس فى القرى والمناطق الصحراوية.

□ وما هى ثمار تلك الرحلة من الناحيتين الأكاديمية والثقافية؟

○ إن بداية ثمار هذه الرحلة خرجت إلى الوجود فى كتاب صدر بالألمانية يضم خمسمئة وخمسين خريطة لمصر تسجل الظواهر اللغوية مثل أين ينطقون حرف الـ «ض».. وأين ومتى تنطق بعض الحروف دون غيرها. كما أن هناك مجلدين آخرين نشرت فيهما النصوص نفسها مسجلة بالحروف الصوتية مع ترجمة بالألمانية؛ وبجانب كتاب الخرائط وكتابى النصوص صدر فى الوقت نفسه قاموس للمصطلحات الريفية المصرية (عربى - ألمانى). وفى حدود سنة ونصف السنة من هذا اللقاء إن شاء الله سنصدر قاموساً آخر ألمانى - عربى.

□ أعتقد أن هذه الأعمال التى أشرتم إليها لم تصل إلى القارىء العربى على أهميتها، ترى ما هو سبب عدم انتشارها على الساحة الثقافية فى نظرك؟

○ كل الأعمال التى تم طبعها باللغة الألمانية موجودة فى مصر فى حدود ضيقة جداً؛ وهى موجودة فى المعهد الفرنسى والمعهد الهولندى فى القاهرة، كما أننى أهديت منها نسخة إلى صديقى الدكتور **محمود حجازى**... وأيضاً قبل نشر المادة العلمية تم تقديم عرض للمجلد فى مؤتمر (اللهجات العربية وتقريبها للفصحى) فى جامعة أسيوط، وقد تم نشره فى مجلة جامعة سوهاج سنة ١٩٨٢ تقريبًا، أما فيما يتعلق بعدم وصوله إلى المثقف والقارىء العربى فهذه مسألة تحتاج إلى مترجم وناشر يتولى كل منهما القيام بهذا العمل إذا كانت هناك حاجة للمثقفين والباحثين إلى ما قمت به فى هذا المجال.

□ إلى أى حد يعتبر عملك الطويل فى العامية المصرية امتدادًا لعمل مستشرقين سابقين؟ وعلام يدل هذا الاهتمام بالعامية المصرية عبر أجيال من المستشرقين؟

○ تتميز اللهجة العامية المصرية أو كما يسميها بعض المثقفين العرب (اللغة الدارجة) بأنها هى المتداولة فى العالم العربى كله عن طريق الراديو وأفلام السينما ومسلسلات التليفزيون المصرية؛ ومعظم العرب إن لم يكن كلهم يتكلمونها ويفهمونها؛ فمثلا تقابلت مع عائلة مغربية لم تزر مصر من قبل ولكنها تتحدث بالعامية المصرية، لأن من يتحدث بها يستطيع أن يتصل بالناس فى سائر العالم العربى. لذلك نحن ندرس العامية المصرية على مستوى الجامعة فى «أمستردام»؛ لأن من يريد أن يتعلم اللغة الفصحى والإسلاميات فإن العامية المصرية تساعده كثيرًا على ذلك.

أما سر اهتمام المستشرقين القدامى بالدراسات العربية فيرجع إلى القرن السابع عشر. وكان الاهتمام فى البداية موجهًا إلى اللغة العبرية لاعتبارات دينية ولوجود كلمات غريبة وفريدة من نوعها قد لا تظهر إلا مرة واحدة فقط فى (التوراة) ولا يوجد لها شرح رئيس له مفهوم واضح؛ فكانوا يحاولون فهمها من خلال اللغة العربية التى نزل بها القرآن الكريم ودونت بها الأحاديث النبوية وأمهات الكتب التى وضعها علماء صدر الإسلام. وأتت بعد ذلك مرحلة جديدة انصب فيها الاهتمام على اللغة العربية فى ذاتها ولذاتها، فمنذ عقود عدة كان الذين يدرسونها من الألمان حوالى خمسة أشخاص. أما الآن فعددهم يصل إلى أربعمئة دارس كل سنة من الألمان بجانب المصريين؛ ولا تعتبر هذه الزيادة كبيرة، ذلك إلى صعوبة اللغة وإلى أنها تحتاج إلى اهتمام وصبر ووقت: فدارس اللغة العربية لا يستطيع أن يأخذ إجازة أسبوعية مثلا؛ ولذلك ينصرف عنها معظم الدارسين أما الراغبون فى الحصول على درجة الماجستير فى العربية فإنهم لا يزيدون عن ثمانية فقط فى جامعة «أمستردام»! وهذا العدد لا يتناسب مع أهمية اللغة العربية بتراثها المتنوع الهائل وبحاضرها الحى المتجدد، فقد ساعدت الباحثين على معرفة أسرار الكتب المقدسة التى سبقت الإسلام؛ فلا شك أن التراث العربى يمثل مفاتيح العلوم الروحانية التى يتجسد فيها صفاء الذهن والعقل والوجدان فى الكثير من نصوصه وطبقاته العلمية.. ودليلنا على ذلك فى العصر الحديث عبقرية الروائى **نجيب محفوظ** فى حقل الإبداع الأدبى الذى سبقه فيه رواد كبار مثل **محمود تيمور وتوفيق الحكيم ويحيى حقى**، ومن بعدهم شعراء التيار المعاصر الحديث مثل **عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى**، وشاعر العامية **الأبنودى** الذى وظف أبجديات أساس علم اللغة فى قاموسه اللغوى، فنسج منها سيمفونية متكاملة من الشعر العامى تعبر عن قضايا الطبقات الاجتماعية فى جنوب الصعيد. وهؤلاء الرواد من الأدباء المعاصرين يعرفهم القراء على الساحة الثقافية الألمانية خاصة من يهتمون بدراسة الأدب العربى المعاصر.

□ أشارت إحدى المجلات الألمانية التى تصدر بالعربية إلى أن الذين يدرسون العربية من الألمان فى الجامعات الألمانية يواجهون مشكلة عدم إيجاد فرص للعمل، فهل نعتبر هذا محاربة للغة العربية فى أوروبا؟

○ فى مصر يجد المتخرج من الجامعات المصرية أن الدولة تهيىء له فرصة العمل حتى لو بعد فترة طويلة من التخرج؛ ولكن الوضع عندنا يختلف، فالمتخرج يجب أن يبحث عن العمل فيعرض نفسه فى السوق، علاوة على ذلك فإن المتخرج عندنا لا يتقن العربية تمامًا فهو قد يقرأ جيدًا شفويًا، ولكن قدرته على الكتابة محدودة.. ولكى يتخرج متمكناً من اللغة العربية، يجب أن يكون دارسًا مجتهدًا، وإلى جانب ذلك فالدراسة تحتاج من خمس إلى ست سنوات بجانب الإقامة فى دولة عربية لأن أحسن طريقة لتعلم اللغة هى التعايش مع الناطقين بها؛ ولكن الجامعات الأوروبية مازالت تهتم بالفصحى أو الكلاسيكية أكثر من اللهجات المعاصرة. وهناك عوامل أخرى سلبية لا يصح إغفالها، فمثلا رجال الأعمال فى مصر يجدون من يتحدث معهم بالإنجليزية والفرنسية.. وبالتالى فإن رجل الأعمال الأوروبى لا يجد داعيًا لتعلم اللغة العربية؛ وأضرب لك على ذلك مثُلا: فى ألمانيا يتمسكون بلغتهم إلى الدرجة التى تجبر من يعمل هناك أو يدرس على أن يتعلم الألمانية ليستطيع التعايش بين أفراد المجتمع، وهذا القول تؤكده بعض الدراسات التى كشفت أن من يجيدون الإنجليزية فى ألمانيا لا يتعدون ١٥٪ وكذلك نجد فى الجامعات أن الدراسة كلها بالألمانية، بعكس ما نجده فى هولندا، حيث يتحدث الباعة ببعض اللغات الأخرى لتيسير التعامل مع الأجانب من الجنسيات المختلفة.

□ ما هى أهم الدراسات المنشورة لكم حول اللغة العربية؟

○ الأطلس اللغوى وهو فى خمسة أجزاء.. وفى الطريق الجزء السادس والسابع إن شاء الله.. وهذا يعد مشروع العمر.

□ هل هناك أعمال أكاديمية أخرى شاركت فيها فى إطار التبادل الثقافى بين جامعات مصر وهولندا؟

○ أول رسالة شاركت فيها خلال العام الماضى هى رسالة الطالب **محمد عبد الرحمن** المدرس بجامعة المنيا بجمهورية مصر العربية، فقد قام الطالب بإعداد الرسالة فى جامعة أمستردام بهولندا تحت إشراف أستاذ أوروبى.. وتعتبر هذه أول مرة تفتح فيها قناة علمية مشتركة بين مصر وهولندا بأن يذهب الطالب إلى هولندا لمدة سنتين ليعد رسالته العلمية؛ ثم يعود إلى جامعته الأصلية ليناقش الرسالة فى مصر، ويتم عكس ذلك مع الطلبة الأوروبيين. وقد نال الباحث درجة الدكتوراه من جامعته وجامعة أمستردام بامتياز مع مرتبة الشرف الأولى وتوصية بطبع الأطروحة على نفقة الجامعة المصرية تحت عنوان (التعبير عن الزمن فى روايات **نجيب محفوظ**).

□ ما أهم الأفكار والقضايا الثقافية التى أثارت انتباهكم حول مفهوم قنوات التوصيل الاجتماعى والثقافى فى مصر؟

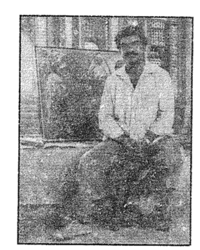
○ لا أستطيع أن أحدد فكرة أو قضية ثقافية تستحق الاهتمام أكثر من الأخريات؛ فالباحث أو الدارس للعلوم الإنسانية فى مصر يقف حائرًا أمام عشرات الموضوعات التى تتميز بالثراء والخصوبة.. ولكل هذا وضعت فى خطتى النظرية الاهتمام بدراسة المسرح المصرى الارتجالى فى أوائل القرن العشرين وأثره على الثقافة العربية خلال العقود الماضية عبر مراحل التحول الثقافى والاجتماعى والسياسى والاقتصادى، ذلك لأنه يمثل ثروة وثورة فكرية لا يستهان بها؛ خاصة مسرح المجتمع **لتوفيق الحكيم**، الذى كان جسرا يفصل بين المسرح الارتجالى والمسرح الذهنى فى الأدب العربى.

رسالة الكويت

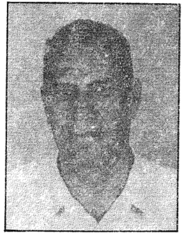
ابراهيم فارس

بينالى الكويت الدولى للفنون التشكيلية

أقيم مؤخرا بينالى الكويت الدولى للفنون التشكيلية فى دورته الثانية عشرة وقد شاركت فى أعمال البينالى ثمانى عشرة دولة.. منها عشر دول عربية، وثمانى دول أجنبية، وقد شاركت هذه الدول بعدد كبير من الفنانين، وعدد كبير من الأعمال الفنية امتلأت بها قاعات العرض، وتعددت فيها المناهج والمذاهب التشكيلية عبر حوالى ١٧٢ عملا فنيًا، فى مجالات النحت والتصوير والرسم، وقد شاركت السعودية بالفنانين «**ناصر الموسى، وطه محمد الصبان، عبدالله الشيخ**»، وشاركت دولة البحرين بالفنانين «**عبدالله احمد المحرقى، و راشد العريفى، وعدنان عبدالرحمن الاحمد**»، وشاركت قطر بالفنانين «**فرج دهام، وعلى حسن الجابر، ويوسف احمد**» وشاركت سوريا بالفنانين «**خزيمة علوانى، وغسان جديد، امير حمدان**» وشاركت تونس بالفنانين «**أمنة الزغل، والطاهر المقدمينى، وفتحى بن زاكور، الحبيب شبيل، اسماء منور**» وشاركت الإمارات العربية المتحدة بالفنانين «**عبدالرحيم سلم، وخالد الجلاف، وموسى سلطان الحليان**»، وشاركت دولة لبنان بالفنانين «**ديما زكريا رعد، وفارس غصوب، وجان جبور**»، وشاركت دولة عمان بالفنانة «**نادرة محمود**»، وشاركت جمهورية مصر العربية بالفنانين «**احمد السطوحى، والسيد القماش، ومحمد عبلة**»، وشاركت دولة الكويت بالفنانين «**محمد البحيرى، وسعود الفرج، وصفوان الأيوبى، وسامى محمد، حميد خزعل، وعلى نعمان، وعبدالرضا باقر**»، كماشاركت فى أعمال البينالى ثمانى دول أجنبية وهى امريكا التى مثلها الفنانون «**جودى هود، ونورما إيزابيل، وديانا نيقوسيا**»، إنجلترا وشاركت بالفنانة «**باتريشيا ميلتر**»، وبلغاريا والتى مثلها الفنانون «**ديمترجزار دانوف، وستيفان ماركوف، وإيلينا بانا بونوفا**»، ومثل قبرص الفنانان



الفنان احمد أبو الفتوح السطوحي



الفنان محمد عبله



الفنان السيد القماش

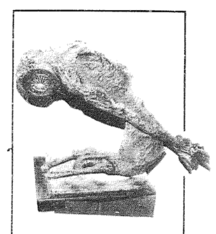
أندريس كرامبيدس، وماريا بباكر المبوس»، أما إيران فقد شاركت بالفنانين «يوسف رضائى، وعلى نصر ابادى، ومسعود قادرى، سيد محمد طبطبائى، وحجة الله سيفى، وجعفر روح بخش، وجواد نوبار، وفرهاد رستم بور، وبارفيس إسفان ديارم»، وشاركت بنجلاديش بالفنانين «منصور الكريم، ومحمود الحاج، رانجيت داس»، جمهورية البوسنة والهرسك فقد شاركت بالفنانين «محمد زيموفك، وسيد حسن قيندك، وعيدن نوما نكادك»، وشاركت الأرجنتين بالفنان «لانفلوارينى ليوناردو»، كما شارك فى أعمال البينالى من ضيوف الشرف كل من الفنانين فاتح المدرس ـ فى التصوير الزيتى ـ سوريا وعمر النجدى ـ فى التصوير الزيتى ـ مصر جيرارد ديماتشو ـ فى التصوير الزيتى ـ فرنسا.. كما شارك من الكويت خارج لجنة التحكيم كل من الفنانين «سالم الخرجى، وبدر القطامى، ومحمود الرضوان، واحمد عبدالرضا، وإبراهيم إسماعيل، فاضل العبار، وسمر الرشيد، وسعد البلوشى، وخالد الشطى، وإبراهيم حبيب، وامين الصالح، وقاسم ياسين»، وقد شاركوا جميعا فى مجال التصوير الزيتى.

وقد تكونت لجنة التحكيم فى البينالى من الأساتذة والدكاترة:

أ. د احمد نوار «مصر» رئيسا، د/ فاتح المدرس «سوريا» عضوا د/ احمد باقر «البحرين» عضوا، أ/ محمد كبرياء «بنجلاديش» عضوا، د/ عبدالله الحداد «الكويت» عضوا، أ/ محمود الرضوان وقد أعلنت الجوائز فى حفل الافتتاح كالآتى:

١ ـ جائزة البينالى الكبرى ـ حجبت هذا العام

٢ ـ جائزة البينالى «الأولى» وهى عبارة عن درع الشراع الذهبى



نحت حديد - أحمد السطوحي



الشمس والوجه الأبيض ١٩٩٤
حفر على زنك ٥٠ × ٣٧ سم
محمد عبلة



امرأة خلف شباك على شاطئ مشتعل
تصوير زيتي ٥٢× ٧٧ سم
السيد القماش

ومكافأة مالية قدرها ألفا دولار، وقد فاز بها الفنان **أحمد السطوحي** «مصر» في مجال النحت/ الفنان **محمد البحيري** «الكويت» في مجال التصوير، والفنان **محمد عبلة** «مصر» في مجال التصوير.

٣ - جائزة لجنة التحكيم «الثانية». - وهي عبارة عن درع الشراع الذهبي، ومكافأة مالية قدرها ألف دولار، وقد فاز بها كل من الفنان **السيد القماش** «مصر» في مجال الرسم، الفنانة **أسماء منصور** «تونس» في مجال التصوير، الفنانة **خزيمة علواني** «سوريا» في مجال التصوير، الفنان **عدنان الأحمد** «البحرين» في مجال التصوير الفنانة **نورما إيزابيل** «أمريكا» في مجال النحت، الفنان **محمد الحاج** «بنجلاديش» تصوير.

٤ - جوائز تشجيعية - وهي عبارة عن درع الشراع الذهبي وقد فاز بها كل من: - الفنانة **نادرة محمود** «عمان» في التصوير، **عبدالرحيم سالم** «الإمارات» تصوير، **علي نعمان** «الكويت» تصوير، **ستيفان ماركوف** «بلغاريا» تصوير، **عيدن نومانكيديك** «البوسنة» والهرسك»، تصوير، **علي حسن الجابر** «قطر» و**عبدالله الشيخ** «السعودية» تصوير.

٥ - جوائز المحكمين الخاصة - وهي عبارة عن درع الشراع الذهبي.

وقد فاز بها الفنان الكويتي **سامي محمد** في مجال النحت.

وقد أقيم حفل الختام الذي وزعت فيه الجوائز كما أهدت دولة الكويت لأعضاء لجنة التحكيم درعا تذكارية، الشراع الذهبي للبينالي.

أصدقاء إبداع

الشعر :

يضم ديوان الأصدقاء لهذا العدد والعدد القادم مجموعة متميزة من القصائد الجديدة التى كتبها شعراء موهوبون لا ينقصهم الخيال ولا يعوزهم إتقان العروض ولا تند عنهم أسرار اللغة، ويكفى أننا - باستثناء قصيدتى: «انتحار» و«تحديدا» - لم نجد أنفسنا مضطرين - على غير العادة - للتدخل حذفا أو تعديلا، لإقامة وزن هنا أو لإصلاح خطأ لغوى هناك.. وإذا ما أخذنا فى الاعتبار أن هناك شاعرين صديقين جديدين ينضمان إلى أسرة (أصدقاء إبداع) لأول مرة من أعضاء هيئة التدريس فى جامعاتنا ومعاهدنا العلمية، هما الشاعران د. **عبدالحكيم العبد وعزت محمد جاد**، لسنا حينئذ كيف أن (ديوان الأصدقاء) هذه المرة متميز بحق، ولسنا فى الوقت نفسه كيف أن إقبال هؤلاء الأساتذة على النشر فى هذا المكان لا يقلل من مكانتهم، بل يرفعها بالتأكيد فى نظر القراء الواعين المتابعين؛ فهم بذلك يلقنون الشعراء المغرورين درسا فى التواضع ويقدمون لهم مثلا رفيعا وقدوة صالحة. وإننا إذ نضع هذه القصائد المتميزة بين أيدى القراء، نحب أن نشير إلى أن بعضها جاء على درجة من النضج كانت تسمح لها بالنشر فى متن المجلة لو كانت هناك مساحة أوسع للاختيار، وأخص بالذكر هنا قصيدة الشاعر **حسين غريب**؛ الذى يحدونا الأمل فى أن نراه قريبا يتطور بموهبته الصادقة ليفرض نفسه على الساحة الأدبية. وقريب من هذا يمكن أن يقال عن الشاعر **شريف مكاوى**؛ أما الصديقان **ياسر عبدالحق ومحمود السيد إسماعيل** فلا يزالان بحاجة إلى تجويد لغتهما الشعرية وإلى التخلص من عيوب الوزن وأخطائه، خاصة الأخير، الذى سيلاحظ القراء كيف انه كثيرا ما يسقط السبب الخفيف الأول من (متفاعلن) فى بدايات السطور.

نعتذر للأصدقاء الذين أرسلوا إلينا نصوصا غير ناضجة حينا، وغير بريئة من عيوب الوزن وأخطاء اللغة حينا آخر، وننتظر منهم نصوصا أجود فى المستقبل، نذكر

من هؤلاء الأصدقاء **عمرو الجندى** (عين شمس) - **مصطفى على** (شبرا الخيمة) - **عيد عيد عبدالحليم** (أبو المطامير) - **عثمان عبدالعاطى حسن** (جامعة جنوب الوادى) - **محمد سعد عبدالحى** (المحلة الكبرى - **وليد احمد حسن** (جامعة الزقازيق) - **حجازى غريب** (القاهرة) - **مصطفى خلف - محمد السيد سالم** (جيزان - السعودية) - **احمد مصطفى سراج** (أشمون) - **عبدالناصر عبدالرحيم** (الزقازيق) **احمد محمد عثمان** (ديروط) **هانى فرغلى** (الحوامدية) **محمد حسين عمر** (بسيون)، **خالد سعيد** (الفيوم) - **عارف البرديسى** (جرجا) **اشرف صلاح** (حدائق المعادى - **وليد عبدالعظيم** (دمياط) - **محمد عادل قشطة - عاطف على عبادى** (نجع حمادى).

•

ديوان الأصدقاء

الدخول فى الزلْزلة

حسين غريب عبدالحميد

(بلقاس - دقهلية)

عجز:

- ١ -

رجلٌ مريميٌ

وسيدةٌ يسكنُ البحرُ أعضاءَها

علّمتْها الرياحُ احتساءَ النسائمِ

سيّدةٌ كالمرايا تمدّدُ قامتها.. كى أرى قامتى فى

الهواء

أنا رجلٌ مريميٌ..

وهى .. قاسيةٌ كانفجارِ البكارةِ

قاسيةٌ كرقادى.. وقاسيةٌ كاعتلالِ يدى..

- ٢ -

ساحةٌ لسقوطكِ

حلمٌ يضجُ.. كأوعيةٍ ضيقةْ

دائمًا..

ساذجٌ كالبراءةِ

ناقرةٌ قسماتُ احتضاركَ حين تغنّى

وحينَ تضيعُ حبيبةُ قلبكَ فى لحظةٍ

ساذجٌ كالبراءة.......

حين تودّعُها بالدموعِ فقطْ...!!

وحدة:

هادئًا.. ليس يَعنيكَ هذا الضجيجُ

ولازحمةُ الطعناتِ على جسْمِكَ المتضائلِ

أو صرخةٌ تتفجّرُ فى عمقِ صدرِكَ..

وحدكَ.. تحملُ دهرًا على كتفيكَ

وتُشعلُ جسمَكَ عند البدايةِ

تمنحُ ظهرَكَ للعابرينَ...
ووحدكَ...
تخبئُ وجهَكَ بين يديكَ وتسهرُ،
تُحصي اختناقاتِ روحِكَ
وحدكَ والليلُ... أوجاعُ قلبِكَ لاتنتهى
.........أنت وحدكَ..
....
تصنعُ نايكَ.. منْ بوحِ حزنِكَ..
تصنعُ حزنَكَ..
وحدك.. ينقشُكَ الناسُ فى صفحاتِ الهواء
وتنقشُهمْ فى مساحةِ روحِكَ..
وحدكْ
ناقصٌ وجهُكَ المستديرُ وأنتَ تُشكِّلُ حلمَكَ
تحلمُ...
أنْ تخرجَ الآنَ منْ بين بعْضِكَ..
سيِّدةٌ تصطفيها،
تُذوِّبُ حزنَكَ بين يديْها،
تُوشِّحها بالذى تبْتغيه ،تدخلُها فى زمانِكَ،
علَّكَ يسقطُ عنك السكوتُ..
ناقصٌ وجهُكَ المستديرُ وأنتَ تشكِّلُها..
ناقصٌ حلْمُكَ المستحيلُ
وأنتَ تموتُ..

موت:

ربَّما..
كانَ يمكنُ أنْ يستريحَ قليلاً
ويشربَ شايًا..
أنْ يجفِّف جبهتهُ، ثمَّ يضحكْ
قبلَ أنْ يملأ الموتُ اعضاءَهُ
ربَّما.. كان يمكنُ.... لو ..
لحظةْ..
قبلَ أنْ تدخلَ الأرضُ فى الزلْزلةْ..

●

لِلْمَاءِ.. جَلْوَةٌ أُخْرَى

عزت محمد جاد
مدرس مساعد بكلية الآداب - جامعة حلوان

هِيَ جَمْرَةٌ فى القَلْبِ
- وَحْدَكَ شَاهِدٌ -
مِنْ ايِّ صَوْبٍ تَفْزَعُ الاجداثُ
وَاقِفَةٌ عَلَى أَطْرَافِهَا
مَا طَارَت العُقْبَانُ فى جَوِّ السَّمَاءِ
وَحَلَّقَتْ بينى

وبَيْنَ الخَافِقَيْنِ
يَمَامَةٌ بَيْضَاءُ
تَرْشُقُ طَرْفَهَا مَثْنَى
ثُلاَثًا.. أَوْرُبَاعًا
حَسْبَمَا
تَقَعُ السَّبَايَا
فى شِبَاكِ المُنْتَهى
ما أَوْغَلَتْ فى الخَلْقِ شَدَّتْ أَسْرَهَا
شَهْدًا
ومَارَ النُّورُ والنَّوَّارُ وانْشَقَتْ سَمَاوَاتى
(شَرَاشِفَ) صَبْوَةٍ
مَرَقَتْ بِأَجْوَاء المَدَارَاتِ
تَنَزَّتْ فى عُرُوقِ الكَوْنِ أنْهَارًا مِنَ الدَّلِّ
ودَلاً
من حَنَانَيْكَ المَوَاجِيدُ اسْتَوَتْ
كُلُّ الجرُوحِ إذَا تَدَلَّتْ مِنْ مُقَامِىَ
هَلْ تَلاَعَبَت الجَمِيلَةُ بالفَضَاءِ؟! وزَمْزَمَتْ
نَجْمًا بنجم
رَفْرَفَتْ فى القَلْبِ أَجْنِحَةُ المَلاَئكِ
مَدَّدَتْ فى سَاحَةِ العِشْقِ الصَّبُوحِ بِشَارَتِى
هِىَ جَمْرَةُ الجُمَّارِ فى طَلْعِ النَّدى
أم سَبَّحَتْ فى عَيْنِيكِ الأقْمَارُ

وانْدَلَعَتْ
قِيَامَاتى
جَلاَلُ
فى رِوَاقِ العِشْقِ
والمَعْشُوقِ
من حَمَإٍ وَطِينٍ رُبَّمَا تلدُ النَّدَاوة
او يَبِيضُ الوَرْدُ عُنْقُودًا
على شَفَتَيْكِ
مُرْتَجِلٌ
إلى هَذِى السَّمَاوَاتِ التى مَا فَتَّحَتْ أبْوابَهَا
كَيْفَ اسْتَبَاحَ الطَّلُّ نَازِلَتِى
وكيف إذَا انْجَلى طَلْعُ النَّهَارِ
عَلَى فِراشِ الوَجْدِ
تَنْدَلِعُ المَسَافَاتُ انْتِصَابًا
مِنْ صَهِيلِ
دَمِى
لِئَلاً
تَنْزِعُ الرِّيحُ العَرُوسُ
بِشَاهِدَيْكِ
تَلاَعُبَ الأَضْوَاءِ
فى مَاءِ الجَسَدْ...

●

بقية القصائد فى العدد القادم

القصة

أتوقف كثيراً أمام بعض النصوص التي يرسلها الأصدقاء، أجد فيها أحيانا الحرارة والتلقائية والصدق، ولكنى أظل أتساءل: ما الذى تفتقده هذه القصة أو تلك لتنشر فى هذا الباب؟ وأعيد القراءة مرة أخرى فأجد أن الكاتب قد تستهويه إحدى الشخصيات فيقدمها للقارئ ناسياً أن الشخصية لا توجد وحدها فسلوكها مرتبط بسلوك الآخرين، ولن يقتنع القارئ بهذه الشخصية إلا إذا كانت تصرفاتها وتصرفات من حولها مبررة ومعقولة.

الصديق **محمود دسوقى سليمان** من البحيرة، يكتب لنا قائلاً: «حيث أننى أجيد كتابة القصة والشعر لكننى أريد أن أسمع رأيكم...» ونقرأ قصته «ربيع بلا يأس» فنجد أنه شديد الإعجاب برجل عجوز لا يكف عن العمل ليلاً ونهاراً، وراوى القصة يقول عن نفسه «ولم يبقى سوى أنا الشاب الذى حصل على بكالريوس لغة عربية ولم أعمل حتى الآن..» وهذه هى المشكلة الأولى فى القصة، فشاب مثل هذا لا يمكن أن يعمل لأنه ابتداء من السطر الثانى سنجد الأخطاء البدائية قد أفسدت القصة «لم ياتى، لأرئ فى عينيه جحيم، لم يهدأ لى بالاً. لم ارى أمامى» إلخ ألم يكن من الأفضل أن يتخصص راوى القصة فى شىء غير اللغة العربية؟

أما الرجل العجوز فهو مكروه من كل الناس نعم مع أنه يخدمهم ويأتى لهم بالشاى. ما الذى يجعلهم يكرهونه؟ لا نعرف، وأولاده المتزوجون والذين لا يكلفهم شيئاً يبغضونه كذلك ويقولون إنه سبب شقائهم. لماذا؟ لا نعرف.

وعلى الصديق **محمود** أن يعيد الكرة مرة أخرى وعليه كذلك أن ينسى أنه يجيد كتابة القصة إلى أن يتحقق له ذلك بالفعل، وهو أمر يسير مع قليل من الجهد.

أما الصديقة **سامية سليمان** من الإسكندرية، فهى تكتب لنا «حدوتة مصرية شبه زجلية» ولكنها تكتبها باللغة العامية التى مع احترامنا لها وللمبدعين بها - لا ننشر بها نصوصاً فى «إبداع» كما لابد أن الصديقة **سامية** تلاحظ إذا كانت تقرأ المجلة.

وما دامت تكتب بالعامية والفصحى كما تقول فى رسالتها، فنحن نتوقع أن ترسل لنا نصاً آخر.. ونتوقع كذلك أن تنتبه إلى أن المباشرة والنصائح والوعظ ليست من صفات العمل الفنى الجيد.. فجمل مثل: الله الله على جوك يا مصر، الله الله على نيلك يا مصر... الله الله على ناسك يا مصر» جمل يقولها كل الناس ولكن ماذا يقول كاتب القصة؟ حتى لو قال جملاً بهذا المعنى فيجب أن تكون له طريقته الخاصة.

الصديق **مصطفى عوض** - مدينة نصر، لم نستطع نشر نصوصك التى أرسلتها أخيراً، ويبدو أنك أرسلت لنا قصصاً قديمة ليست بمستوى القصص التى نشرناها لك من قبل.

وإلى اللقاء

الطيف

وليد سميح العوضى ـ كفر الشيخ

اليوم دورى فى الرصد كنا نعلم أنها تمر من هنا، لكننا لم نرها أبداً هكذا اجتمسنا وعزمنا على رؤيتها

الليل طويل ، والسطح بارد لكن معرفتى بأنها قد تمر منحتنى الدفء وإحساسى بملمس الحبل الرفيع ـ الذى بجذبة منه يستيقظ أسامة وعلى ويهرعان إلى لرؤيتها ـ أعطانى الأمان والراحة.

البعض رآها وقال عنها كلاماً لم نكن نصدقه، كثر الكلام حتى لم نعد نستطيع إلا أن نصدق. ولم يجرؤ أحد على التأكد، لكنا جرؤنا... تناوبنا السهر منذ عدة أيام، السهر فى الليل والبرد. ولا رفيق إلا الأمل، ثم اليأس، وجذبة الحبل تجعل صفيحتين ترتطمان ببعضهما وتوقظنا، وتنتهى الليلة، ولا شىء.

بمرور الأيام غزا الشك قلوبنا، ماذا يجعلنا نصدق كلام الناس الذى أصبح معظمه توليفاً وكذباً. واتفقنا إن لم تظهر بعد يوم أو يومين ننسى الموضوع ولتذهب إلى الجحيم هى وكل من يضيف شيئاً جديداً لمعجزاتها.

أبى ظننا أصبنا بلوثة وعلى كاد ينسحب منذ اليوم الثانى (يوم مراقبته) أما أسامة فكان متلهفاً على رؤيتها فقط لأنه قيل إن عينيها زرقاوان.! وأنا أيضاً وددت لو أراها، أعرف الحقيقة، أكتشفها، لأدرك أنها حقيقة.

وهكذا . وفيما أنا راقد على السطح أنتظر وأتثاءب لمحت الشىء المنتظر.. فجأة ظهرت من بين الغيطان، وعبر الغشاوة التى كانت داهمت عينى...،

لا أدرى هل كنت أحلم أم لا، فركت عينى، وفتحت فمى، وارتجفت، وحملقت

فى ظلمة الغيطان الخضراء كان هناك شىء أبيض صغير. ظهر سريعاً ثم غاص فى الزرع المظلم وعاد يظهر ثانية ثم يختفى، حتى خلتنى جننت.

شددت الحبل بقوة، وهبطت سريعاً على السلم الخشبى المسند إلى جدار البيت، واتجهت نحو الغيط وليلحق أبي أسامة وعلى حين تصلهما الإشارة

هل هى حقاً...؟ هل سنراها؟ اقتربت وكانت مختفية.. خضت فى الزرع المبتل بالندى البارد، ومددت يدى لأزيح الحزمة الطويلة خافية البياض هل هى جميلة؟ هل هى زرقاء العينين..؟

«عندك يا ولد.. نهايتك فى نظرة.!»

توقفت. دهشت.. أرهفت سمعى وصمت حتى بدا دق قلبى المضطرب الواجف كدق الطبول.

لا أرى غير طيف شاحب عبر الزرع، هل أزيح الحزمة وليحدث ما يحدث؟، وماذا تعنى بنهايتك في نظرة؟ لم أستطع منع نفسى من التفكير فى حلاوة صوتها. مضت لحظة أو لحظات، فكرت أن أعطلها حتى يأتيا.. نومهما ثقيل الليلة

«من أنت»؟.

لبثت دقائق ضائعاً فى لجة الصوت الجميل..

«بل من أنت؟».

«لا يهمك أن تعرف..»

«لكنى أريد أن أعرف»

صمتتْ.

متز طيفها لعينى ومالت الحزمة الخافية وخرجت يد من خلفها اتجهت نحو اليد بكيانى ولهفتى. كانت يدا بيضاء ناعمة تتمايل كأفعى نضت جلدها تواً.. أحسست بالخدر باقتراب اليد... مسّت جبهتى، وسمعتها تحدثنى بحديث عجيب، تكلمت كثيراً حكت لى عن بنت البك الجميلة وعن أيام جميلة، وعن الترعة والشباب وعن الغرق والموت ، والحب، والناس و.... وحكت، وحكت. وفارقت جبهتى. وانطفأت الحزمة الخافية ولاح شىء أبيض من بعيد، فأدركت أنى وحدى فى الغيط، وأن الليل ينتهى والصبح يكاد يطلع.

لما عدت وجدت الحبل مقطوعاً،

ابتسمت.

غفران

ماهر منير كامل - المنصورة

يخاف عليها من هواء العربات المسرعة فيلتصق بها.. تبتسم ومن داخلها تتمنى أن تبيح له بأنه أول رجل دخل حياتها وبدونه لم تعرف معنى وأحداً للحب.. الوجهان متفحصان.. سأوحان فى بعضهما البعض.. النيل يشى لهما بقصص الغرام الأولى... ردها ابتسامة جزلة.. حفزها: تكلمى.. فى أى موضوع. جفلت.. تكلم أنت .. أخذ على عاتقه الكلام . غابت معه.. تخيلته حضن أبدى لا فراق فيه.

العش جاهز.. ما شعورك؟.. ارتعشت شفتاها: عادى.. ارتبكت حينما حدد يوم الدخلة.. لماذا؟! ستأتينى الدورة فى هذا اليوم.. لحظة سكون بعدها ضحكا معاً واستمرا فى الضحك.. لنسبقه بأيام.. العالم الآن تحت أقدامنا.. تأبط يدها بحنان متدفق: ما رأيك فى المشى.. جميل.. مع الطريق سرد حكايته القديمة.. لم تغضب.. أكد بأنه محى كل أسمائهن. الماضى فقط شيء مسل شدد من مسكته.. وبين الحين والآخر يضغط على صدرها الرخو بكوعه .. يضحك منتشياً.. تسأله بقلق عن السبب.. يرد: أنت شيخة.. تحسبها إهانة. تخاصمه دقائق.. يمازحها.. أحبك.. ما معنى شيخة؟!.. يضحك مفسراً: طيبة.. هل استرحت؟

العربة مزينة بالورود الناطقة بالفرح.. تجر خلفها عدداً من العلب الصفيح الفارغة.. صانعة أصواتاً تهز مشاعر هما بصخب لذيذ.. يخلع طرحتها.. تقف لاتعى.. تمتد أصابعه تفتح سوستة ظهر الفستان.. يقع قلبها فى قدميها. ينفرط الشهد الأبيض بلا حساب.. يشرب ويشرب. يشرع فى نزع «بنس» شعرها واحدة تلو الأخرى.. مع كل بنسة قبلة.. ينعتق سحر الجنون له.. ينفتح عالماً جديداً طازجاً لها. ضمها.. أحست بجسدها يتفكك بفرح إلى أقصى حد تصورته.. تمنت من كل قلبها أن يفكك ويركب إلى مالا نهاية..

باتت عادة قبل النوم يشكى همومه، فتأخذه أحضانها، فتتوهج نيران الرغبة، فتتواصل وتتسابق باحثة عن شتى الحروب لتستكين.. تقبض على راحتيه توسعهما تقبيلا.. أحك عن ماضيك.. ليس عندى غيرك.. اغفرى لى.. يغيب فى سبات عميق. تذهب لتغتسل .. توقظه وهى حاملة كوب الشاى.. تتفتح عيناه يقبلها قبلة هوائية. تسعد لها.. مع رشفات الشاى يحكى لها: امرأة أخى ستلد اليوم أو غدا .. تنكمش على حزنها. مرت ثلاثة أشهر والحال كما هو.. لا توجد أى علامات.. يدرك ما يعتمل بداخلها.. يربت على شعرها الفاحم.. يهز صدرها هزات خفيفة.. تميل على وجهه .. تقبله: التسجيل عال جداً يا أخى هل تغار؟! قالها وهو ينفخ فى وجهه: عقبالك.. يأخذ حلوى السبوع ولا ينام فى تلك الليلة.. يصل عرقه إلى خدها.. تحس مرارته المركزة.. من الغد سنذهب للطبيب. العلاج طال يا أمى..

التسجيل يعيد نفس الأغنيات: يا أبى التسجيل عال.. حرام تفسد فرحة أخيك إنه ثانى ولد له.. لم ينفخ هذه المرة.. أعطاه الحلوى وابتسمت سخريته: عقبالك.. العذاب بين الحين والحين يظهر.. يقلب حياتهما.. يترك البيت. حبيسة الاكتئاب .. تحادث نفسها.. يأتى إليها تائها. تساعده فى خلع ملابسه.. يستغفر. ترتكن إلى أحد جدران نفسها.. تبكى .. يأخذها فى حضنه .. يطلب منها أن تسامحه.. الأطباء قرروا بأنهما سليمان أما حالتهما فيقف عندها العلم متفرجا. الأم تنفجر: الناس تتزوج لترى أبناءها وأنت تتزوج لتأكل بالطبع إنها تجيد الطهى. الطنين ينخر رأسه ما بك؟!.. لا يرد. قبل النوم لم يعد يشتكى لها .. تتفاقم الأمور.. يرفع يده.. يصفعها.. تبكى .. يبكيان معا.. طلقها وتزوج غيرها..

امرأة أخيه تداعب أطفالها.. تطعمهم.. يتعالى صوتها .. كل يا روح أمك.. سنة وراء سنه وستدخل الجامعة..

الحوائط تتضخم بالكبت.. تتذكر اللطمة. مباهاته بانه ذات يوم غلط مع نساء مراهقته، وأن أحداهن حملت منه ولولا المتقق لعاش ابنه الآن معه.. قالت اخته بعد ان ضربت صدرها بيديها: حرام ليس لها ذنب..

البطن تتألم.. الطبيب يبشره.. بعد كل هذا.. ساعدها فى حمل المراتب.. مسح البلاط .. غسل الأوانى.. طهى .. اطعمها بيديه.. البنت تشبهك.. سنبدأ من الآن فى تجهيزها.. البنت تصبح أثنتين.. تجارة اخيك تشترى أرضا.. تبنى بيتا.. البنتان فى عنقه.. السفر..

تمضغ المها.. تستحلبه.. تاخذهما للحمام. تضفر شعريهما. تنبلهما باشرطة ملونة .. يسالانها عن الأب.. تسرح بعيداً.. تسافر بلاداً.. تفتش عنه.. تجده مستلقيا على ظهره شاخصا إلى السقف.. تتسحب يد تحمل بلطة.. تقترب منه.. ترفعها فى الهواء. تهم بقطع رقبته.. تصرخ بفزع الكون « ما بك يا أمى؟!».. تختلى فى حجرته.. تفتح دولابه.. تخرج ملابسه الداخلية.. تتشممها.. تغرم بها.. تخلع ملابسها.. تحشر نفسها داخلها. يطير قلبها معه.. تلبس بدلته.. يعجبها منظرها.. تتأمل نفسها داخله. تستدعى أيام البكاء الحار. وتبكى..

●

فكرة معلقة

أمل خالد ـ القاهرة

حتى بعد أن عملت بالصحافة ـ التى تتيح للمشتغل بها قدراً اكثر من المعلومات ـ وإلى اليوم لم أكن أعرف الطريق إلى مكتبه.

خلف الشق الموصد من بوابة المبنى الذى يجله الكثيرون ويحيطونه بالاحترام، يقف جندى يحمل سلاحاً يتأهب للهجوم فى أى وقت

عندما سألته عن المكتب يتبعه الموقع الوظيفى لصاحبه هب منتبهاً، وسألنى: لماذا؟

كررت عليه السؤال فى لهجة غاضبة. اشار ناحية الطابق الأعلى قائلاً: المكتب الثالث على اليمين صعدت قدماى الدرج بينما يرتعش عقلى خوفاً من مرور الوقت.

فى مكتب النائب العام وضعت أمامه طلباً، اخذ فى قراءته بصوت مسموع:

سيادة النائب العام

أنا فتاة مصرية، عمرى ٢١ عاماً، يتيمة الأبوين، وأعانى من حالة عصبية تؤثر على الفكين وأصابع اليدين ولا أعانى من أى مرض نفسى أو عقلى، ونظراً لأننى امتلك ميراثاً كبيراً عن والدى، فقد قام عمى وزوجته برفع دعوى حجر علىّ وإدخالى إلى مستشفى العباسية.

سألنى الرجل: أنت مقدمة هذا؟

قلت: نعم

قال: وما صلتك بها؟

قلت: صديقتى.

شرعت أتأمل هندامه واتساءل كم من الكتب قرأها؟

وكم امتحاناً اجتازه؟ وكم من سنوات العمل خلفت آثارها على سوالفه؟

بعد أن خط تأشيرته ضغط الجرس طالباً أحد أفراد الأمن لاصطحابى لتسليم الطلب

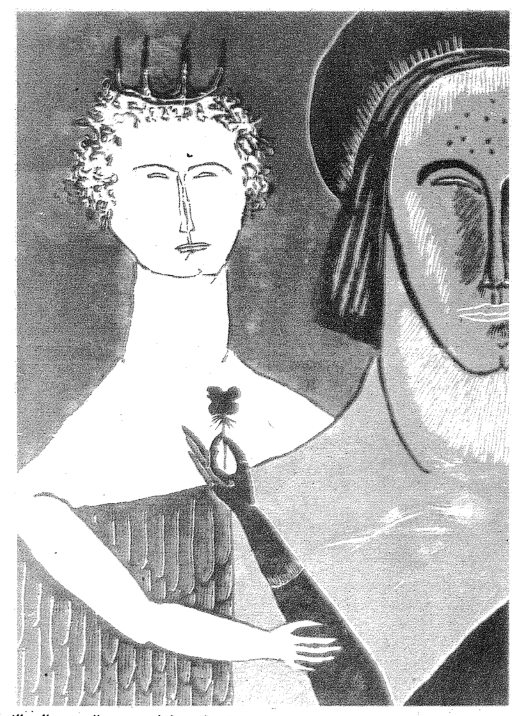
ـ بصفتى المهنية ـ فى مكتب مساعده.

تتدافع قدماى فى نزول الدرج، وعقلى معلق بفكرة ماذا لو كنت أنا صاحبة الطلب؟



«وجوه من الحياة» من معرض الفنان أحمد حسين





لوحة للفنان احمد عمر من معرضه بقاعة اخناتون (٣) بمجمع الفنون بالزمالك

إبداع

العدد التاسع • سبتمبر ١٩٩٦

حول قضية نصر حامد أبو زيد

إبراهيم على صالح ـ حسن طلب

ناصر ٥٦

سمير فريد

دنيوية الحب في طوق الحمامة

ماري تريز عبد المسيح

قصائد

فاروق شوشة ـ عز الدين المناصرة ـ وليد منير

قصص

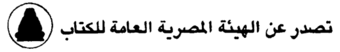
نعيم عطية ـ حياة جاسم ـ خيري عبد الجواد



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣.٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



هــذا العــدد

السنة الرابعة عشرة ● سبتمبر ١٩٩٦م ● ربيع الثاني ١٤١٧هـ

■ الافتتاحية

■ الدراسات

■ الشعر

■ القصة

■ الفن التشكيلي

■ المكتبة

المتابعات

■ الرسائل

■ إصدارات جديدة [illegible]

■ أصدقاء إبداع [illegible]

أحمد عبد المعطى حجازى

رحيل الأقلام النادرة!



كان **أحمد بهاء الدين** فى الصحافة العربية قلمًا من الأقلام التى تزداد ندرة كلما اشتدت الحاجة إليها. ومن هنا شعورنا المر بالفقدان.

وأنا حين أتحدث عنه كقلم أقصده كاتبًا وإنسانًا. فالقلم عندى ليس مجرد الحرفة، ولا مجرد الموهبة. بل هو الحرفة والموهبة وأخلاق الكتابة وآدابها على السواء.



والمحترفون فى الصحافة والثقافة كثيرون. وبعضهم لا تنقصه الموهبة. فهو يستطيع أن يجيل الألفاظ كما كانت تجال القداح، وأن يدير الجمل كما تدار القبضة من الطين الأصم، لا يقصد لفظًا ولا يبحث عن معنى، إذ لا موضوع يثيره، ولا مشكلة تؤرقه. بل هو قد يتهرب من القصد حين يلح عليه، ومن المعنى إذا فرض نفسه فرضًا. لأنه لا يقوى على أن يتحمل تبعات القصد أو يدافع عما تيسر له من المعانى والآراء. ولهذا يجتهد فى أن يكتب ولا يقول شيئًا وأن يسود الصفحة والصفحات لا ليزيل وهمًا أو يكشف حقيقة، بل ليضع توقيعه فى نهاية الكلام فلا يزيدنا معرفة بنفسه، بل يجعلنا نلح فى التساؤل: من هذا السيد، وماذا قال؟.

والأشنع من هذا وذاك، قلم يدرب نفسه تدريبًا على أن يتجنب الصواب ليزين الخطأ، وأن يكتب بمداد صاحب الورقة ويضرب بسيفه، فله فى كل مقالة لون، وفى كل عهد شعار

بل إننا وصلنا إلى الوقت الذى لم يعد فيه أمام صاحب القلم إلا أن يكون واحدًا من هؤلاء، فقد اختفت أو كادت المنابر لتحل محلها الأبواق والمتاجر. ولم يعد ثمة خيار!



كأن **بهاء** قد اختار للرحيل أصح توقيت، وكأن بوسعنا، نحن الذين عرفناه وأحببناه، أن نقبل هذا المكروه ونرضاه، لأنه أكرم وأخف وطأة من سواه.



يتمثل امتياز **بهاء** فى قدرته الفريدة على أن يمسك بين الأطراف التى تلتقى عنده، وتفترق عند سواه.

كان قادرًا دائمًا على إمتاع قارئه وتعليمه. بداية جذابة ينتقل منها إلى التحليل والتجريد، حتى يصل فى النهاية إلى المحاكمة والنطق. موازنة دقيقة عادلة بين المادة الصحفية كالخبر والإحصاء، وبين المادة الفكرية والإشارات الثقافية المستمدة من ذاكرة حية وثروة متنوعة لها فى الفلسفة والتاريخ مثل مالها فى الفن والأدب، فلم تكن تغيب عنه وجهة النظر الأخرى وهو يدافع عن وجهة نظره ، ولم يكن ينسى القيمة الثابتة وهو يشرح الحاجة الوقتية.

من هنا كان يستطيع أن يختلف مع أصدقائه وأن يتفق مع خصومه. فهو رجل لا يرى الأبيض والأسود، ولا يقول مائة فى المائة. بالضبط، لأنه كان مثاليًا، فالمثالى يدرك البعد بين ما هو كائن بالفعل وما يجب أن يكون. وكان عاطفيًا لأنه بالضبط كان أخلاقيًا، فالأخلاقى يغضب للحق وينفطر قلبه لقيمة تنتهك كما ينفطر أمام طفل جائع. والأخلاقى، خصوصًا إذا كان كاتبًا لا يتورط فى أى شكل من أشكال الكذب، حتى ولو لم يكن مقصودًا.



كان بهاء قادرًا على أن يقول كل شىء. وكان يبدو أمام البذاءة وحدها عاجزًا مغلوبًا!

كان يقول: «يحق للكاتب أن يخطئ، ولا يحق له أن يكتب مضطرًا. فأول شرط للكتابة أن تكون حرًا، وإلا فالمضطر أجير، والأجير لا يفكر، بل يسمع ويطيع. والعاجز عن التفكير عاجز عن الكتابة!».

ابراهيم على صالح*

حول قضية الدكتور/ نصر أبو زيد

* النائب الأول السابق لرئيس محكمة النقض وعضو مجلس القضاء الأعلى

إن دعوة الشاعر الأديب الأستاذ/ **أحمد عبدالمعطى حجازى** لى بالإسهام فى هذا العدد لمجلة «إبداع» الواعدة والصاعدة لشرف أعتز به اعتزازًا جما وبخاصة لأن مساهمتى تنصب على واحدة من القضايا التى شغلت الرأى العام ليس فى مصر وحدها بل جاوزت المدى على كل صعيد فى أنحاء الدنيا بأسرها. ذلك بأن قضية الدكتور/ **نصر** ليست من فصيل أو من قبيل القضايا الشخصية بل إنها جديرة بأن يطلق عليها قضية المفكرين فى مصر وهى تتصاعد وتتسامى لتكون - وبحق - قضية العصر.

ولعل العزاء الذى قد يطامن مما صبته فى النفوس من كرب ومرارة ومارسبته فى الوجدان من أسى مردّه أنها وإن بلغت ما بلغته فى الدلالة على الأخطار التى تهدد حرية التفكير وحقوق الإنسان فى هذا العصر، فقد شهدت العصور الخالية ما هو أشد بشاعة وفظاعة وأكثر إثارة وشجنًا وأسى من قضية «د. **نصر**» فقد سبقه **سقراط** أبو الفلسفة الذى مضى يحاور السياسيين فى حلقات واسعة ثم يصدمهم بأنهم لايعلمون شيئا، وأن ما يحاجونه به إما ظن أو إلهام إلهى، وكلاهما مباين للعلم، فاتهموه بإنكار الآلهة وإفساد الشباب وحكموا عليه بالإعدام ورفض **سقراط** أن يوافق تلامذته وأتباعه على خطة أعدوها لهربه، وتقبل حكم الذين يدعون ملكية الحقيقة المطلقة وهم «الدوجماطيقيون».

وفى القرن الثانى عشر دعا **ابن رشد** فى قرطبة الأندلس - إلى ما يشابه دعوة «د. **نصر**» أى حق الفيلسوف فى تأويل «النص الدينى بما يتفق ويتسق والبرهان العقلى وهو عنده «إخراج اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلاله المجازية» ومن شأن التأويل أن يخرق الإجماع - كما قال أعداء **ابن رشد** - وهذا يستتبع تكفير المؤول. وكان ذلك هو جوهر ما قاله **الإمام الغزالى** فى نقده للتأويل وتكفيره فلاسفة الإسلام **الفارابى**

وابن سينا. وكان جزاء ابن رشد الذى ترجمت مؤلفاته إلى اللغة اللاتينية، وأمدت الفكر الأوربى بالأساس الذى قامت عليه حركة النهضة، أن حوكم واعتبر كافرا وملحدا، وأحرقت أعماله العلمية ونفى من قرطبة إلى قرية اليسانه.

وحسبنا أن المنهج العقلانى للدكتور/ **نصر** يكاد يكون منبثقا ومتفقا ومتسقا مع فلسفة **ابن رشد** وليس من قبيل المصادفات أن يكون المصير هو التشريد ولئن اختص بجزاء أوفر وهو التفريق بينه وبين زوجه، وأن يكون ذلك بعد تسعة قرون حتى أنه يصح أن نقف لنسأل هل نسير إلى الأمام أم إلى الخلف أو بالأصح إلى أسفل؟

ولعل من أوجه العزاء والرثاء لأنفسنا أنه فى القرن السابع عشر أعلن **جاليليو** نظريته التى تدور على بقاء الشمس ثابتة فى حين تتحرك من حولها الأجرام الصغرى وأن الأرض هى التى تدور.. واتهم **جاليليو** بالخروج على الدين لانحيازه لنظرية منافية لما ذكر فى الكتاب المقدس وحوكم أمام محاكم التفتيش أو بالأحرى أمام من يدعون معرفة الحقيقة المطلقة.

وإذا كان هذا ما جرى **لابن رشد وجاليليو** فى القرنين الثانى عشر والسابع عشر، فإن بينهما فتاة فرنسية رائعة الحسن تقف فى طليعة أبطال القرن الخامس عشر. **هى جان دارك** التى قادت الجيوش الفرنسية وهى تلبس ملابس الرجال واستبسلت فى مقاومة الإنجليز والدفاع عن حرية وطنها حتى ردت أعداءها مدحورين.

وعثرت إنجلترا على ضالتها متمثلة فى قضاة فرنسيين ارتضوا لأنفسهم الضعة والسقوط حين حاكموا **جان دارك** وحكموا عليها بالإعدام حرقا بتهمة ارتدائها لباس الرجال.. وتمضى السنون أو بالأصح القرون وفى سنة ١٩٢٠ أى بعد ما يقرب من خمسمائة سنة على إحراق **جان دارك** اجتمعت الكنيسة الفرنسية وأعلنت أن محاكمتها باطلة وأنها ليست مجرمة وإنما هى قديسة من قديسات المسيحية، وأطلق عليها «عذراء أورليان» نسبة إلى اسم المعركة التى انتصرت فيها على الإنجليز... ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هل يكون مصير د. **ابو زيد** الإعدام - كما أفتى المرحوم **الشيخ الغزالى** - أسوة **بسقراط أوجان دارك**، والانتظار خمسمائة عام حتى يستعيد فى نفوسنا مكانه ومكانته؟!

وإذا كان هذا المشهد الحزين هو سمة محاكم التفتيش عبر التاريخ الإنسانى وتعاقب الحضارات القديمة والحديثة، فوراءه تيار ينتظم الأديان السماوية الثلاثة اليهودية والمسيحية والإسلام، هو التيار الأصولى الرجعى الذى كان دأبه فى كل العصور أن يحالف الطغيان والخرافة، ويحارب العقل والحرية. وقد شهد الفكر الإسلامى منذ عصر الخلفاء الراشدين مذاهب ومدارس تصارعت واقتتلت فى فهم نصوص القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وتأويلها، حتى كفر بعضها البعض الآخر.

ولعل من أكثر هذه المذاهب شيوعا وانتشارا الآن هو مذهب **ابو الأعلى المودودى وسيد قطب والخومينى**.

و«المودودى» هو المنظر الأول للأصولية الإسلامية المعاصرة. ومؤلفه المؤثر فى هذا الصدد عنوانه (الحكومة الإسلامية) وفيه يحدد خصائص هذه الحكومة. فالحاكم الحقيقى، فى هذه الحكومة هو الله، والسلطة الحقيقية مختصة بذاته تعالى وحده. ويترتب على ذلك أن ليس لأحد من دون الله حق فى التشريع. فجميع المسلمين ليس فى إمكانهم أن يشرعوا قانونا، وليس فى إمكانهم أن يغيروا ما شرع الله لهم. ولهذا فالقانون الذى جاء من الله هو أساس الدولة الإسلامية. والحكومة التى بيدها زمام هذه الدولة لاتستحق

طاعة الناس إلا من حيث أنها تحكم بما أنزل الله، وتنفذ أمره تعالى فى خلقه.

أما **سيد قطب** فإنه يخلص إلى أن الإسلام إعلان عام لتحرير الإنسان فى الأرض من العبودية للعباد، وذلك بإعلان ألوهية الله وحده للعالمين. بيد أن هذا الإعلان لم يكن إعلانا نظريا فلسفيا، إنما كان إعلانا حركيا واقعيا إيجابيا. ذلك أن الذى يدرك طبيعة الإسلام يدرك منها حتمية الانطلاق الحركى للإسلام فى صورة الجهاد بالسيف. وهكذا يكون المطلق الأصولى مطلقا معاديا للعلمانية، معاداة دموية، بدعوى أن العلمانية هى نفى لسلطان الله فى مجالات الحياة برمتها.

وأخيرا يأتى **خومينى** ويجسد هذا المطلق الأصولى الدموى فى إيران فى عام ١٩٧٩، وذلك بتأسيس الجمهورية الإسلامية الإيرانية. وقد جمعت محاضراته التى ألقاها فى النجف فيما بين ٢١ يناير و٨ فبراير عام ١٩٧٠ وصدرت فى كتاب باللغة الفارسية عنوانه (الحكومة الإسلامية)، وهو يدور على ثلاث قضايا:

١ - الحاجة إلى ربط السلطة السياسية بالأهداف الإسلامية.

٢ - واجب الفقهاء تأسيس الدولة الإسلامية أو ولاية الفقيه.

٣ - برنامج عملى لتأسيس الدولة الإسلامية.

وعلى هدى ما تقدم فإنه يصح القول بأنه فى حين يذهب البعض إلى اعتناق «المطلق» فإن الآخرين يأخذون بمفهوم «النسبى» وبين هذه وتلك استعر الخلف واحتدم الخلاف.

ولعل أول ضجة أثارها هذا التيار فى مصر فى القرن العشرين تلك التى ثارت حول مؤلف عميد الأدب العربى الدكتور **طه حسين** سنة ١٩٢٦ «الشعر الجاهلى»، فقد رأى نفر من رجال الأزهر أنه يتطاول فيه على القرآن الكريم والشريعة الإسلامية، واتهموه بالكفر. لكن التحقيقات التى أجراها «**محمد بك نور**» أسفرت عن انتفاء القصد الجنائى، وانتهت إلى إصدار قرار بأنه لاوجه إذن للسير فى الدعوى. ولو قدر للتيار السلفى أن ينتصر فى هذه المعركة الأولى لأسدل الستار على فكر التنوير وعلى الاتجاهات العلمانية التى ترتب عليها فوز مصر بالاستقلال والديموقراطية، ومنع الملك من إقحام الدين فى السياسة. ولو قدر النصر للتيارات السلفية لكان مصير عميد التنوير مصير الدكتور **نصر ابو زيد**.

أما المثال الثانى فكان العام السابق على ذلك التاريخ، وهو سنة ١٩٢٥ حين أصدر **على عبدالرازق** مؤلفه «الإسلام وأصول الحكم» والذى عارض فيه فكرة الخلافة الإسلامية بمنطق علمى محمود، إلا انه لم يصادف هوى **الملك فؤاد** الذى كان يحلم بأن يُرشح للخلافة الإسلامية، أو يرث عرشها من الخليفة العثمانى فى تركيا واتهم المؤلف بالخروج على مبادئ الإسلام، وحمل لواء الاتهام نفر من رجال الأزهر أيضا، وعقدت محكمة من شيوخه وقضت بحرمانه من شهادة «العالمية» التى كانت قد أهلته للجلوس كأحد القضاة الشرعيين وفصل من منصبه ثم مضت السنوات، ورحل الملك فؤاد، وخلفه الملك فاروق، ورشح **على عبدالرازق** وزيرا للأوقاف فى سنة ١٩٤٨ وحمل رجال الأزهر وهيئة كبار العلماء صك براءته والاعتذار عن الحكم السابق، وتقلد رحمة الله عليه منصب «الوزير»!

أما الواقعة الثالثة فقد جرت فى سنة ١٩٤٧ حين أصدر الكاتب والمفكر الإسلامى الأستاذ **خالد محمد خالد** كتابه «من هنا نبدأ» وأثار الحاقدون عليه الثوائر، بل وبادروا بإصدار الكتب ردا عليه وعلى رأسهم **الشيخ الغزالى** وخاب سعيهم حين أصدر المستشار **حافظ بك سابق** رئيس محكمة مصر الابتدائية قرارا بالإفراج عن الكتاب، وعول فى قراره على أسباب تعد - وبحق - درة من الدرر فى البلاغة والقانون على السواء.

أما قصة أو قضية الدكتور **نصر ابو زيد** أو بالأحرى مأساة الفكر التى جرت أحداثها والعالم كله يستعد لاستقبال الألفية الثالثة والعبور إلى القرن الحادى والعشرين، فإنها عبرت مراحل متعاقبة ومتلاحقة كان البدء فيها حين تقدم بأعماله وأبحاثه العلمية للترقى إلى الأستاذية بكلية الآداب بجامعة القاهرة وقدمت اللجنة العلمية بقسم اللغة العربية واللجنة العلمية بمجلس الكلية تقريرين اتسما بالعمق والشمول والإحاطة والنزاهة والتجرد، أوفيا فيهما على الغاية، وجاوزا حد الكفاية فى تقويم اجتهاداته وجهوده فى البحث والدراسة والتأصيل، ونفضا عنه أى غبار مثار حول تعرضه أو تعريضه بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة. بيد أنه لما كان قد عرض فى البعض الآخر منها إلى من أطلق عليهم الوصف والكيف بأنهم «من المؤلفة جيوبهم» ورماهم بأنهم «اشتروا الذى هو أدنى بالذى هو خير «فقد تضافروا وتكاتفوا فى مجلس الجامعة لحجب الترقى، ووجدوا أذانا صاغية فانتقل الخلف والجدل إلى صحيفة الأهرام الغراء التى أفسحت صدرها وصفحاتها لكل الآراء وكذلك الصحف التى ترفع رايات الحرية وانتصر الرأى الذى يبرئ التفكير من الكفر والتكفير.. ويسحق الضلالة ويرفع الهدى على مآذن الحرية ونصفة العقل ويعلى شأن التنوير ويرسخ فضيلة الاجتهاد.

وكانت هذه النصفة هى القشة التى قصمت ظهر البعير مما أسلس إلى أن يزج الجناح القانونى للإرهاب بالقضاء فى هذا المعترك. بيد أن محكمة الجيزة الابتدائية قضت فى دعواهم التى اتهموه فيها بالردة عن الإسلام وطلبوا التفريق بينه وبين زوجه وردت السهم إلى نحورهم فقضت بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذى صفة ومصلحة ، وهو ما يتفق مع صحيح القانون . إلا أن هذا التيار التتارى طعن فى هذا الحكم أمام محكمة الاستئناف التى ركبت متن الشطط، وجنحت فى، قضائها فضلت الطريق، وضربت فى غير مضرب، وخلصت إلى سابقة غير مسبوقة، فاعتبرت التفكير كفرا، والاجتهاد والتأويل والتفسير ضلالا وتهجما على القرآن الكريم، ونكرانا للأحاديث النبوية الشريفة، وتساندت فى ذلك وانتهجت نهجا يثير العجب ويفجر الغضب، ذلك بأنها اجتزأت من أعماله العلمية بأربعة مؤلفات فى حين أن مؤلفاته وأبحاثه جاوزت العشرات. وكذلك فإنها إذ قرأتها فقد هوت إلى قراءة غير مبصرة بل وغير منصفة فاقتطعت من السياق ما لايتفق مع المساق. مسخت المؤدى والمغزى والمعنى نحلا وانتحالا بغية تشويه قصد المؤلف وما تغياه، وأزرت وأعرضت عما حرص على إيراده بأنه كأستاذ فى قسم اللغة العربية فإن محور بحثه وجوهر اجتهاداته يتعلقان بتخصصه فى علوم البلاغة والنحو والصرف والتفسير ويقتصران على هذه العلوم بل إنه فى مؤلف مفهوم النص سطر فى صدر صفحاته أن القرآن الكريم هو كتاب العربية الأسمى وفى كل مرة يذكر فيها اسم الرسول فإنه يتبعه بكلمه « ﷺ». إلا أن هذا الحكم وقد استبدت به رغبة جامحة فى مسايرة التيار جاوز

أصول القضاء وفروضه وسننه وقضى بإلغاء الحكم المستأنف واعتبر المؤلف مرتدا ورتب على ذلك التفريق بينه وبين زوجه .

وكذلك لم تكن مرحلة الالتجاء إلى المحكمة العليا - محكمة النقض - باعتبار أن رسالتها هى التحقق من صحة تطبيق القانون على الواقعة كما صار إثباتها فى الحكم. لم تكن أوفر حظا ذلك بأنها قضت برفض الطعون المقدمة فى هذا الحكم من المحكوم عليهما أو من النيابة العامة على السواء. ومن أسف أن هذا الحكم قد شابه من العوار وعابه من المناعى مايستوجب بطلانه بطلانا ينحدر به إلى درجة الانعدام. ومن ذلك على سبيل المثال وليس الحصر أنه تردى فى المهالك الآتية:

خالف المبادئ القانونية المستقرة فى خصوص سريان أحكام القانون الجديد متى تضمن أحكاما متعلقة بالنظام العام بأثر فورى ومباشر على الوقائع والمراكز القانونية القائمة وقت نفاذه ولوكانت ناشئة قبله. وقد خالف الحكم هذا المبدأ برفضه تطبيق القانون ٨١ لسنه ١٩٩٦ والذى ألزم جميع المحاكم وفى قمتها محكمة النقض بالحكم بعدم القبول إذا لم تتوافر الصفة والمصلحة المباشرة والقائمة والمحققة لرافعى الدعوى فى أى حالة تكون عليها، باعتبار أن هذه قاعدة من قواعد النظام العام.

كذلك فإن الحكم خالف قاعدة قانونية مطردة، وهى ضرورة الاستتابة قبل الحكم بالردة وترتيب التفريق بين الزوجين كأثر للردة وحالما أن محكمة النقض أرست ورسخت مبدأ أصوليا بأن استلزمت تحقق الردة أولا ثم تستلزم الاستتابة قبل إثبات الردة، وتكفى لوقوع الاستتابة بمجرد إقرار المرتد فى أية ورقة كانت بأنه مسلم دون حاجة لبحث الدواعى أو الأسباب وراء هذا الإقرار. وهذا المبدأ مستوحى من الحديث الشريف «أمرت أن أحكم بالظاهر والله يتولى السرائر» .

هذا إلى أن محكمة النقض قد تواترت أحكامها على تاكيد أن الاعتقاد الدينى من الأمور التى تبنى بها الأحكام على الأقوال بظاهر اللسان والتى لايجوز للقاضى البحث فى جديتها ودواعيها أو بواعثها، وأن النطق بالشهادتين كاف لاعتبار الشخص مسلما دون حاجة لاتخاذ اى إجراء آخر. فإذا أقر شخص فى طلب استخراج جواز سفر أو طلب إقامة بأنه مسلم يكتفى بذلك لإثبات عودته إلى الإسلام بافتراض ثبوت ردته، بالرغم من أن هذه المستندات غير معدة لهذا الإقرار .

ومع أن د. **نصر ابو زيد** قدم للمحكمة إقرارا موثقا يؤكد اعتزازه بإسلامه ويشهد بأن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله، إلا أن المحكمة أغفلت هذا الإ قرار ولم ترد عليه وهو ما يعد إخلالا مفرطا بحق الدفاع.

كما أن دفاع الطاعنين قدم للمحكمة رأيا مكتوبا لفضيلة الأستاذ الدكتور **سيد طنطاوى** مفتى الديار المصرية آنذاك ، والإمام الاكبر وشيخ الأزهر حاليا، تضمن: «اتفق الفقهاء على أنه يجب قبل الحكم بالتفريق بين إنسان مسلم وبين زوجته، أن يناقش هذا الإنسان مناقشة دينية دقيقة ومفصلة فى معتقداته وفى مؤلفاته وفى جميع ما صدر عنه، أو اتهم به، لاحتمال رجوعه عما صدر عنه أو اتهم به، أو لاحتمال أن ما قاله يقبل التأويل الصحيح ولو من بعض الوجوه.

كما أكد القاعدة الأصولية التى أرساها الإمام **مالك** وتقضى بأنه لو كان فى القول تسعة وتسعون وجها للكفر ووجها واحدا للإيمان، يحمل القول على وجه الإيمان.

ومع ذلك أغفلت المحكمة تماما رأى الفقه والرأى الشرعى الذى قدمه فضيلة المفتى ولم تكتف بعدم الأخذ به، بل أعرضت عنه تماما ولم ترد عليه، وهو ما يخالف قواعد النظام العام، ويعتبر إخلالا جسيما بحق الدفاع.

بالإضافة إلى ماتقدم فإن الهيئة التى أصدرت حكم النقض بالتفريق بين د. **نصر أبو زيد** وزوجته خرجت عن حدود الولاية القانونية لمحكمة النقض حال نظر الطعن لأول مرة فبدلا من أن تحاكم الحكم المطعون فيه كمحكمة قانون، فإنها ترددت فى ذات المهالك التى هوت بالحكم المطعون فيه وراحت تتسقط عبارات مقتطعة من السياق منتهجة ذات النهج الخاطئ للحكم المطعون فيه.

وفى إطار الموضوع الذى خاضت فيه الدائرة المخاصمة وبالرغم من عدم جواز ذلك، فقد أوردت أسبابا خلصت منها إلى تكفير د. **نصر أبو زيد** دون مناقشته شخصيا بواسطة أهل العلم والتخصص.

(١) فالقول بوجود القرآن فى اللوح المحفوظ هو قول كان محل خلاف شديد بين المعتزلة وأهل السنة، وثبتت دولة الخلافة الإسلامية فى مرحلة من مراحل الدولة العباسية قول المعتزلة بأن القرآن مخلوق.

(٢) والقول بأن القرآن «منتج ثقافى» هو اجتزاء لأقوال د. **نصر أبوزيد**. كما أن فهم المقصود من ذلك لايمكن أن يكتمل دون مراعاة لقوله «إن القرآن إلهى المصدر، بشرى اللغة والثقافة»، أى أن القرآن الكريم قد جاء من عند الله تعالى، وإن كان فهمه من جانب البشر يرتبط بفهمهم للغته العربية ومضمونها الثقافى، وهذا الفهم يتغير بتغير الزمان والظروف، وهو الشرط الجوهرى لصلاحية القرآن الكريم لكل زمان ومكان.

(٣) أما وصف القرآن بأنه تراث رجعى فإنه أمر يستدعى التفرقة بين القرآن باعتباره كلمة الله إلى البشر، وبين العلوم التى يضعها البشر. فمناقشة العلوم أو انتقادها هو نقد لما ليس إلهيا، أى نقد لاجتهادات البشر.

(٤) أما مهاجمة الشريعة فإنه أمر يتعلق بالتفرقة بين مصادر الشريعة الإسلامية أى القرآن والسنة الصحيحة وهى مالا ينكرها أحد، وفقه الشريعة، وهى أعمال بشرية جرى تيار سياسى معين على إنزالها منزلة مصادر الشريعة الإسلامية للتفرقة الواجبة بين المصادر الإلهية والاجتهاد البشرى الذى يحتمل دائما الخطأ والصواب.

(٥) أما بالنسبة لما ادعوه من إنكار د. **نصر أبو زيد** لوجود الملائكة والجن والشياطين واللوح المحفوظ والكرسى والعرش، فهذا فهم قاصر لما قاله د. **نصر أبو زيد فى كتبه**، حيث قسم الوجود إلى ثلاثة مستويات:

الأول: هو الوجود الحق المطلق وهو الوجود الذى تنفرد به الذات العلية.

والثانى: هو الوجود المادى العينى الذى تندرج فيه كل الموجودات والمخلوقات التى تقع عليها الحواس.

والثالث: هو الوجود الذهنى التصورى الذى يتضمن المخلوقات من الملائكة والجن والشياطين والكرسى والعرش واللوح المحفوظ وهى المخلوقات والموجودات التى تعز على الوصف ولكن يحيط بها خيال الإنسان وتختلف فيها التصورات من شخص إلى آخر.

ولم ينكر د. **نصر أبو زيد** نصوص القرآن والسنة الصحيحة وإنما اجتهد فى فهمها وتفسيرها، واستخدم فى اجتهاده التأويل المجازى وسبقه فى ذلك كثيرون منهم الإمام

محمد عبده والمعتزلة وأئمة التفسير فى فقه الشريعة الإسلامية.

وأخيرا وليس اخرا.. فإلى هؤلاء الذين يزعمون أن قضية او قصة الدكتور حامد ابو زيد قد قدر لها أن تجف الأقلام فى شأنها وتطوى الصحف فإن هيئة الدفاع تبادر إلى القول أن أبواب العدل مافتئت رحبة فسيحة عريضة متطاولة وكما أنه لايأس من رحمة السماء فإنه لايأس من عدل القضاء.

إن الدليل والبرهان والحجة على تدفق حيويتها هى استمرار نبض الحياة وغليانها وإن توابع هذا الزلزال لن تقف عند حد، لأنها قضية الحق الطبيعي للإنسان فى التفكير والإبداع والاجتهاد والتجديد والتنوير.

إن أبواب العدالة مفتوحة على مصاريعها ونحن على موعد، ذلك بأنه:

فى ٢١/ ٨/١٩٩٦ أودعت هيئة الدفاع عن د. **نصر ابو زيد** التى تضم ١٦ محاميا من كبار المحامين وأساتذة القانون فى مصر تقريرا بمخاصمة المستشارين رئيس وأعضاء دائرة الأحوال الشخصية بمحكمة النقض، التى أصدرت الحكم فى ٥/ ٨/١٩٩٦، بالتفريق بين د. **نصر ابو زيد** وزوجته د. **ابتهال يونس**، وذلك طبقا لأحكام المواد ٤٩٤ إلى ٤٩٩ من قانون المرافعات.

كما رفعت هيئة الدفاع دعوى بطلان أصلية تطلب فيها بطلان الحكم الصادر بالتفريق بين د. **نصر أبو زيد** وزوجته باعتبار ان الحكم باطل بطلانا مطلقا ينحدر به إلى درجة الانعدام، لأنه صدر من الدائرة بتشكيل باطل ومخالف لقانون السلطة القضائية. وقد تحدد لنظر الدعوى جلسة ١٤ أكتوبر سنة ١٩٩٦. أمام محكمة جنوب القاهرة الابتدائية.

وكذلك فقد أقاموا إشكالا فى التنفيذ ينصب على الحكم الاستئنافى باعتباره سندا للتنفيذ، وقد حددت لنظره جلسة ١١/٩/١٩٩٦ أمام محكمة الجيزة الابتدائية.

والجدير بالذكر أن حكم محكمة النقض الصادر بالتفريق بين د. **نصر ابو زيد** وزوجته د. **ابتهال يونس** موقوف تنفيذه بقوة القانون كأثر للإشكال المرفوع عن الحكم الاستئنائى - باعتباره السند التنفيذى - والذى لم يفصل فيه حتى الآن، ومحدد لنظره جلسة ١١/ ٩/١٩٩٦ أمام قاضى التنفيذ لمحكمة الجيزة.

وقد استند تقرير المخاصمة إلى أن أعضاء الدائرة التى أصدرت الحكم قد ارتكبوا أخطاء مهنية جسيمة مقترنة بسوء النية، وذلك لأن الحكم قد تضمن عدولا عن مبادئ قانونية مطردة لمحكمة النقض، مما كان يقتضى إحالة الطعن للهيئة العامة المدنية ليصدر الحكم بأغلبية سبعة مستشارين، أو الهيئتين المدنية والجنائية ليصدر بأغلبية أربعة عشر مستشارا. إن هيئة الدفاع فى هذه القضية تدرك تماما مدى ما تضطرب به نفوس المفكرين والمبدعين والفنانين وأصحاب الاقلام - حملة أعلام التنوير والإبداع - للحاق بركب حرية الفكر فى عالمنا المعاصر. وأنا على موعد معكم بأن الستار لن يسدل أبدا على العقل. وستظل الشموع مضاءة حتى لو كثرت الدموع وتكاثرت عليها الدروع. إن مصر التى نادى فيها إخناتون فى فجر الضمير بالتوحيد، وقاهرة المعز التى رفعت رايات الإسلام من مآذنها الألف واضطلع أزهرها الشريف والعلماء المستنيرون من أبنائه بنشر مبادئ الدين وتنقيتها من الشوائب التى اعتنقها البعض بالمخالفة لأصوله - مصر لن تسمح أبدا لدعاة إلغاء العقل وأتباع الهرطقة والعودة إلى الظلام أن ينتصروا عليها. أما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض.. والله يدافع عن الذين آمنوا.

حسن طلب



من الذى يتقدم ومن الذى يرتد؟!



لعل إحدى المفارقات المضحكة المبكية فى قضية نصر ابو زيد، هى أن القوى التى تريد أن ترتد بالمجتمع كله وبالحياة فى سائر مرافقها، إلى نمط البداوة القديم وإلى عقلية العصور الوسطى، هذه القوى التى تريد أن ترتد بنا إلى الوراء أربعة عشر قرنًا، هى التى حكمت على من يريد ان يدفع بمجتمعه إلى الأمام فيصير إلى حركة بعد سكون وإلى حيوية بعد جمود، بأنه مرتد يجب التفريق بينه وبين زوجه، ومن ثم فهو كافر يحق لأى صبى ممن يحملون السلاح باسم الدين أن يقتله دون أن يأثم فيه، بل لعله يؤجر كما أفتى فقهاء الظلام!

وكان هؤلاء الظلاميين (المرتدين) حقًا، لم يكتفوا بهذا الحكم، فإذا بأحد كتَّابهم ينشر مقالاً خبيثًا حول قضية الدكتور نصر، يشير فيه إلى أن الإسلام اتسع دائمًا للمارقين من أمثال ابن الراوندى وابى بكر الرازى، والإشارة واضحة هنا إلى تكفير نصر عن طريق وضعه فى سياق واحد مع ابن الراوندى الذى رفض القرآن وأنكر الوحى جملة وتفصيلا لأن ما جاء به محمد إما أن يكون موافقًا للعقل عنده، أو لا يكون، فإن كانت الأولى فلدينا العقل نفسه، وإن كانت الثانية فلا حاجة لنا به، فهو فى الحالين مرفوض؛ وما قاله الرازى لا يخرج فى نتائجه النهائية عن هذا السياق!

ولاشك فى أن من يقرأ كتب الدكتور نصر، يستطيع أن يقف على جهل من يجرؤ على عقد هذه المقارنة الظالمة، أو على سوء نيته على الاقل، ذلك أن المصادر الأساسية لأفكار الدكتور نصر موجودة بوضوح لمن يريد أن يرى، لا فى تراث المارقين والمجاهرين بالكفر، بل

فى تراث (المعتزلة) أو (أهل التوحيد والعدل) كما كانوا يسمون أنفسهم. والمعتزلة - لمن لا يعرف - فرقة كبرى من الفرق التى انقسم إليها المسلمون منذ القرن الأول الهجرى، بل لقد كان الاعتزال هو المذهب الرسمى للخلافة الإسلامية من عصر المأمون إلى عصر المعتصم، أى فى أزهى عصور التاريخ الإسلامى وأكثرها حيوية وأظهرها عقلانية. وتجب الإشارة هنا إلى أن رواة الحديث من أهل السنة حتى عند الشيخين (البخارى ومسلم) لم يجدوا حرجًا فى أن يرووا عن شيوخ المعتزلة، ما دام الإسلام يجمع كل الفرق فَيَعُمُّها كما عبر أبو الحسن الأشعرى.

ويكفينا الدكتور نصر مئونة البحث والتنقيب والاستنباط، فهو يعترف فى كتابه المهم (نقد الخطاب الدينى) بأنه يستلهم تراث المعتزلة وإن كان يعى أنه يعيش على مشارف القرن الواحد والعشرين، وأنه ابن ثقافة تطورت فيها المعارف والعلوم وجدت فيها مناهج واستحدثت طرائق للنظر فى النصوص وتأويلهاعلى ضوء تطور علوم اللغة وما يرتبط بها؛ ولذا فمن الطبيعى أن يستعين الدكتور نصر بما يمكن أن تمده به الثقافة الحديثة مع ما يمكن أن تمليه عليه ضرورات الواقع المعاصر وهو يتصدى لتحليل الفكر الدينى ونقده، ولو لم يفعل ذلك لما كانت لكتاباته قيمة تذكر، ولأصبحت مثل غيرها من الكتابات التى تملأ الرفوف وتغطى الأرصفة فى كل مكان.

وإذا أردنا أن نقترب من فكر الدكتور نصر فى نقده للخطاب الدينى خاصة، لكى نتعرف على مدى إخلاصه للواقع الحى وعلى مدى ارتباطه بلحظته التاريخية، ولكى نرى فى الوقت نفسه مقدار ارتباطه بالتراث العقلانى فى الإسلام ممثلا فى فكر المعتزلة بشكل أساسى؛ إذا فعلنا ذلك وجدنا أول ما نجد تلك التفرقة التى يحرص الدكتور نصر على أن يقيمها بين الدين باعتباره مجموعة النصوص المقدسة الثابتة تاريخيًا من جهة، وبين الفكر الدينى باعتباره مجموع الاجتهادات البشرية التى تعمل على فهم تلك النصوص وتأويلها واستخراج دلالتها من جهة أخرى، وتدلنا هذه التفرقة على التمييز بين عنصر الثبات فى الدين وعنصر التغير والاختلاف - من عصر إلى آخر - فى الفكر الدينى، فلكل عصر ثقافته التى يتحدد مستواها بمدى التطور العلمى والعقلى الذى يحرزه الإنسان فى تطوره المستمر، والمثال الناصع الذى يسوقه الدكتور نصر فى هذا المقام، هو تفسير ابن عباس لصوت الرعد بأنه (مَلَك يسوق السحاب بمقلاع من فضة)، هذا التفسير هو ابن الثقافة التى كانت سائدة فى القرن الأول، وسيصبح الأمر مضحكًا بعد أن عرف الإنسان أسرار البرق والرعد، بل واستطاع أن يغزو الفضاء، أن يظل متمسكًا بمثل هذ التفسير.

يوقفنا هذا المثال على أن التأويل جهد بشرى ينتمى إلى مجال الفكر الدينى لا إلى الدين نفسه، وإذا كان لنا أن نرفض اليوم تفسير (حَبْر الأمة) لأنه لا يصمد أمام حقائق العلم المعاصر، فكيف لنا أن نقبل اجتهادات غيره من رجال الفكر الدينى الذين إذا جودلوا فى آرائهم راحوا يحتمون خلف النصوص الدينية فى محاولة لإضفاء القدسية على اجتهاداتهم؛ بل يوحدون بين الدين والفكر الدينى أى بين الواحد والمتعدد، بين الثابت والمتغير؛ وهم فى نظرتهم إلى النصوص المقدسة، يؤكدون على المصدر فحسب، فلا يثبتون بذلك إلا إلهيتها، ولكنهم

لو وضعوا الإنسان - الذى توجهت إليه هذه النصوص الإلهية - فى الاعتبار، لما تحجرت رؤاهم وجمدت افكارهم.

لا جدال إذن فى إلهية النصوص المقدسة عند الدكتور نصر، ما دمنا نتكلم عن المصدر؛ ولكننا لا نستطيع ايضًا ان نغفل المستقبل او (القارئ) كما يقول المصطلح الحداثى، النص الدينى إذن رسالة موجهة إلى مستقبل، وهذا المستقبل هو الإنسان الذى هو مقصد الوحى وغايته، فإنسانية النص على هذا هى الوجه الآخر لإلهيته بمعنى أن النص الإلهى إنما يكتمل بالفهم الإنسانى له، وإلا بقى مستغلقًا على البشر وتحول إلى شفرة إلهية لا يمكن حلها إلا بإلهام صوفى خاص، فيبدو الله بذلك، كأنه يكلم نفسه ويناجى ذاته، وتنتفى عن النص حينئذ صفات الرسالة والبلاغ والهداية.

النصوص الدينية المقدسة إذن بشرية بهذا المعنى، أى بحكم ارتباطها بالفهم الإنسانى الذى ينتمى بدوره إلى اللغة الذائعة والثقافة السائدة فى فترة زمانية محددة، وعلى ذلك تكون هذه النصوص تاريخية بهذا المعنى ايضًا،، أى بمعنى أن دلالتها لا تنفصل عن النظام اللغوى الثقافى، لأن مرجع التأويل إنما يعود فى النهاية إلى اللغة ومحيطها الثقافى.

من هذا المنطلق، يصل الدكتور نصر إلى تحديد ثلاثة مستويات للدلالة فى النصوص الدينية، أولها الدلالة المقصورة على الشاهد التاريخى، ومثالها الآيات التى تتحدث عن العبيد ونظام الرق، فهذه الآيات جميعها وما يترتب عليها من أحكام، ينبغى أن تفهم فى حدود الشاهد التاريخى الذى لا يصح أن ينسحب على حياتنا المعاصرة بعد أن استقر الآن مبدأ المساواة فى الحقوق والواجبات بغض النظر عن الدين واللون والجنس، غير أن الفكر الدينى المعاصر لا يزال يتمسك بـ (ما ملكت أيمانكم) حتى فى بعض الكتب التى تصدرها وزارة التربية والتعليم، وما يصدق على نظام الرق يصدق أيضًا على نظام الجزية الذى لا تزال بعض فصائل الفكر الدينى تصر على ضرورة فرضه على المواطنين الأقباط!

أما الدلالة الثانية فهى الدلالة القابلة للتأويل المجازى، ومثالها الآيات التى تتحدث عن الجن والعفاريت والشياطين؛ وإنه لمن المخزى أن نظل مصرين على الفهم الحرفى لهذه الآيات ونحن فى هذا العصر الذى حقق فيه العلم ما حققه على ظهر الأرض وفى باطنها أو بين أجواز الفضاء. ويرى الدكتور نصر أنه إذا كان معاصرو القرآن قد فهموا هذه الآيات حرفيًا، فإن هذا الفهم لا يلزمنا؛ بل إنه يسوق إلينا بعض الأمثلة الدالة على فساد الفهم الحرفى وسوء المنقلب الذى يمكن أن يقود إليه، ومن ذلك فهم اليهود الحرفى لآية (القرض الحسن)، مما دعاهم إلى القول بأن الله فقير وهم أغنياء!

أما الدلالة الثالثة فى النص الدينى، فهى تلك القابلة للاتساع على أساس (المغزى) الذى يمكن استنباطه من السياق الثقافى الاجتماعى الذى تتحرك فيه النصوص؛ وفى هذه النقطة فإن الدكتور نصر يعتمد على التمييز بين (المعنى) من جهة، و(المغزى) من جهة أخرى، فالمعنى «يمثل المفهوم المباشر لمنطوق النصوص الناتج عن تحليل بنيتها اللغوية فى سياقها الثقافى، وهو المفهوم الذى يستنبطه المعاصرون للنص من منطوقه، وبعبارة أخرى يمكن القول إن المعنى يمثل الدلالة التاريخية للنصوص فى سياق تكونها وتشكلها، وهى الدلالة التى لا تثير كبير

خلاف بين متلقى النص الأوائل وقرائه، ولكن الوقوف عند دلالة المعنى وحدها يعنى تجميد النص فى مرحلة محددة وتحويله إلى أثر أو شاهد تاريخى». أما المغزى، فهو وإن كان «لا ينفك عن المعنى بل يلامسه وينطلق منه، فإنه ذو طابع معاصر، بمعنى أنه محصلة لقراءة عصر غير عصر النص».

المغزى إذن يرتبط بالمعنى من جهة، ولكنه يرتبط من جهة أخرى بالواقع المعيش، وهذا هو الذى يجعل المغزى متحركًا بالضرورة، فى حين يبقى المعنى على ثباته النسبى.

ويصل الدكتور **نصر ابو زيد** من خلال هذا المجال الدلالى الثالث، إلى اجتهادات خاصة تتعلق بمساواة الأنثى بالذكر فى الميراث، طالما أن النص الدينى خطا خطوة إلى الأمام فجعل لها نصف حظ الذكر بعد أن كانت محرومة قبل الإسلام، وهو يستند فى ذلك إلى المغزى الذى تنطوى عليه الآيات التى كرمت المرأة وأنصفتها، وإذا كان هذا الإنصاف لم يأت كاملا، فإنه يصح هنا أن ننظر إلى فكرة التدرج التى أخذ بها النص فى مواضع أخرى، غير أن الفكر الدينى المعاصر يقبل التدرج حين يكون الأمر متعلقًا بتحريم الخمر، أو محاربة نظام الرق، ولا يقبله فى مسألة الميراث!

إن الخطوط العامة لمنهج الدكتور نصر فى التأويل، ليست جديدة كل الجدة، اللهم إلا فى استنادها على الثقافة النقدية الحديثة خاصة فى مجال علم التأويل (الهيرمنيوطيقا) ونظريات القراءة، ذلك أن فكرة التأويل بما هى منهج، تقوم من ناحية على أن المسكوت عنه فى النص لا يقل أهمية عن المصرح به، ومن ناحية أخرى على ثنائية الحقيقة والمجاز، وهو المبدأ الذى قامت عليه فكرة التأويل لدى المعتزلة، فحين يجدون فى القرآن «يد الله فوق أيديهم» يفسرون اليد على أنها مجاز يدل على مطلق القدرة، وذلك رغبة منهم فى التنزيه وتجنبًا للوقوع فى تشبيه الله بالإنسان على نحو ما فعل المشبهة من أهل السنة حين قالوا: هى يد، لكن ليست كالأيدى. وهذا هو ما فطن إليه بحق الدكتور **حسين مروة** حين رأى أن جهد المعتزلة يخدم الايديولوجيا الإسلامية ويدعمها بتركيزه الشديد على التوحيد الخالص والتنزيه المطلق.

وحين انطلق الدكتور **نصر ابو زيد** من أرض الواقع وهو ينظر فى تأويل النص، كان كذلك سائرًا على درب المعتزلة، الذين آمنوا بأن القرآن مخلوق، وكان أحد أدلتهم على ذلك ما ورد عن الناسخ والمنسوخ فى القرآن، إذ كيف يكون القرآن أزليًا أى قديمًا، ثم يطرأ عليه التغيير بالنسخ، وهذا المبدأ نفسه هو الذى اعتمد عليه الدكتور **نصر** مع مبدأ آخر مهم هو (أسباب النزول)، فإذا كانت هناك مواقف وأحداث واقعية وراء كثير من آيات التنزيل، فلابد أن يكون القرآن حينئذ حادثًا، أى مخلوقًا بلغة المعتزلة، أو لابد أن نقر بأولوية الواقع على الوحى بلغة الدكتور نصر.

لم يذهب الدكتور **نصر** إذن بعيدًا فى شطط القول وهو يعتمد على العقل ويسترشد بالواقع الحى فى تأويله الذى أفاد من ثقافة العصر ونظر إلى حاجات الناس. هو إذن امتداد حى فاعل للتراث العقلانى المستنير فى الفكر الإسلامى، وخاصة تراث المعتزلة، فإذا طلع علينا من يحرض عليه بأن ينسبه إلى **ابن الراوندى**، وجب أن

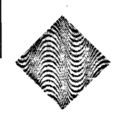
نوقفه عند حده ونكشف عن دوافعه التى لا يمكن أن تنطوى إلا على الشر. بل ويجب هنا أن نشير إلى أن الدكتور نصر لم يذهب إلى آخر الشوط فى استلهام التراث العقلانى فى الفكر الإسلامى، فهو لم ينكر الخلود فى الجنة أو النار كما فعل جهم بن صفوان مثلا، ولم يقل بأن القرآن غير معجز فى ذاته لأن العباد يستطيعون أن يأتوا بمثله وبأجود منه كما قال النظّام؛ إلى آخر هذه الاجتهادات التى يغص بها التراث العقلانى فى الإسلام، دون أن ينهض لهم من يرميهم بالكفر إلا على سبيل رد الفعل.

وتبقى قضية الدكتور نصر بعد هذا كله، أكبر من أن تكون مجرد حكم قضائى أصدرته إحدى المحاكم، فالقضاة سبقهم أساتذة فى الجامعة، وأحاط بهم محامون ووكلاء نيابة، وحدًا بالقافلة كتّاب وخطباء مساجد، ولا يمكن إلا أن يكون هؤلاء عصبة فى مسيرة واحدة تولى وجهها صوب الماضى وتتنكر للمستقبل، مادامت مصالحها ومآربها مضمونة بشرط السعى بهمة إلى الوراء.

إن المعركة التى يخوضها الدكتور نصر الآن فى مواجهة كهنة الغيب وجحافل الظلام، ليست معركة بسيطة عابرة، فالتاريخ يعلمنا أن مثل هذا النوع من المعارك لا يحسم إلا عبر قرون من الصراع الطويل، ويعلمنا أيضًا أن الضحايا فى هذه المعارك يكونون دائمًا من أنصار العقل ودعاة الحرية وأصدقاء الإنسان، وفى تاريخنا صفوف بعد صفوف من هؤلاء الضحايا الشهداء بدءًا من الجعد بن درهم وجهم بن صفوان والحلاج والسهروردى وغيرهم ممن قُتلوا بغيًا، إلى فرج فوده وغيره ممن صودرت أعمالهم وحوكموا وسجنوا وأوذوا فى حياتهم وأرزاقهم، وهى قائمة طويلة تضم فى تاريخنا المعاصر طه حسين ، وتضم محمد أحمد خلف الله صاحب (القصص الفنى فى القرآن)، وحتى أمين الخولى الذى أشرف على رسالته فحرم من الإشراف على الرسائل، وتضم أيضًا صادق جلال العظم صاحب (نقد الفكر الدينى)، الذى حوكم وصودر كتابه عام ١٩٦٩. لأنه أراد أن يقف ضد سائر أنواع التوفيق بين الدين والعلم، فالدين فى رأيه مجرد بديل خيالى للعلم؛ فمثلا قصة الخلق وسقوط آدم كما وردت فى الكتب المقدسة، ليست سوى رؤية أسطورية إذا ما قورنت بالتفسير العلمى لنشأة الحياة على الأرض.

نحن نعلم أنها معركة غير متكافئة، لأن المفكر يخوضها وليس معه غير عقله وقلمه، فى مواجهة السلطة بجلاديها وسجانيها وسائر زبانيتها، ولا ضرورة هنا للتمييز بين السلطة الدينية والسياسية، فهما فى النهاية متلازمتان متكافلتان كما تعلمنا حقائق التاريخ.

وعلى الرغم من أننا نعلم أن المعركة غير متكافئة، وأن التاريخ قد يحتاج إلى عقود، وربما إلى قرون قبل أن ينصف ضحايا الفكر والإبداع ويلقى بسدنة الظلام إلى قاع النسيان، فإن علينا أن نمضى فى طريقنا المرسومة، ولابد فى النهاية من أن تنتصر الحياة وتظهر إرادة الإنسان العاقل، على كل من يقف فى طريقها، وإلا فمن الذى يصدق أن أوروبا التى كانت إلى بضعة قرون تفتش ضمائر العلماء والمبدعين وتقييد المرأة بحزام العفة وتبيع صكوك الغفران؟! نراها الآن تحمل مشعل العلم وتقود ركب الحضارة .



بدايات

(١) مُفْتتَح

أنا الآن أبحر فى لغةٍ

لم تكن لغتى

وأخرج من لغةٍ لم تعد لغتى

تخففتُ مما حملتُ،

وأثقل ظهرى

وشلّ لسانى

فلم يكن الصوت صوتى

ولا مفردات البيان بيانى

ولكنها صدْمة اللغة الكاشفة

أكان الذى كنْتهُ..

غيْرَ ما صوّرت ذات نفسى لنفسى

وحين تكشّف عنى القناعُ

انكشفتُ،

تحركنى الدهشة الواجفة

وتسقطنى الكلمات على أفقٍ لا يُحَد

بعيد المدى

لم يكن ذات يوم مدایَ،

ولا وجهتى!

(٢) مُنْحَنى القوس

هل أنتهى كما بدأتُ؟

أنتِ أنتِ منحنى القوسِ

وأنتِ الدائرة؟

وهل هناك ما تزالُ

نجمةُ الشمالِ فى مكانها؟

من شرفة البيت الذى

كان سياجهُ المأوى

وكنتِ الذاكرة؟

تلفحنى بردوةُ الوقتِ

قريبٌ من يدى بابُ السماءِ

قابعٌ فى عُشّه المقرورِ

عصفور الليالى الماطرة

هذا عويلُ الريحِ

والأشجار تعْرى

والنخيلُ ينحنى..

وبحّة الناىِ الذى كنت أظنّه ابتدا

فهل لديكِ ما يصونُ الهاجسَ الذى تبدّدا؟

يُرمّم القلبَ الذى

تنوشه الملامحُ المغادرة؟

من قبل أن يندلع السعيرُ

فى عُشبِ الجروح الغائرة

من قبل أن يشتعل الفضاءُ

بالذكرى..

ويخفت الصدى!

نعيم عطية

طلبت أن ينقذك

اليوم نهضت مبتهجاً استيقظ بداخلى أمل ظننت من قبل أنه ما عاد له فى عظامى وجود . عرفت أنك لازلت تذكرنى، وأنك لم تتخل عنى. نهضت مبتهجا . ماعاد يعنينى الفحيح ولا الصليل من حولى . تناولت سيجارا ورحت أدخن وفى المساء لعبت دورا من الشطرنج ربحته، بعد أن فقدت أثمن القطع حتى الملك كدت أفقده، لكن الأمل شىء عظيم فظيع، يجعلك تحارب حتى المعارك الخاسرة، وإذا بك فى النهاية تكسبها .

طلبت أن ينقذك لكنك نسيت أنك فتحت أبوابك على مصاريعها لعدوك، حتى أنشب فيك ذلك العدو أنيابه ومخالبه، وتصرخ الآن طالبا معجزة، طالبا أن ينقذك ألا ترى أن الأوان فات على المعجزات التى من هذا القبيل؟ كن منصفا لعدوك أعترف، وفكر بطريقة أكثر واقعية .

فى لحظات كثيرة تمنيت أن أجىء إليك، وها أنا جئت أطللت من الباب . اقرأتنى تحية الصباح، على غير عادتك . رشفت رشفةً من قد حك الورقى. أزلت بلسانك الوردى قطرة من القهوة علقت بحافة شاربك السفلى التى تظل شفتك العليا، بل شفتيك سألت هل بالإمكان؟ قلت لا أدرى يجب أن تسألها . فسارت ولكن هل عادت قلت أمين التفت إلى باب الغرفة التالية، وسألتنى وأنت متى ستجهز؟ قلت حالاً . ساعتين على الأكثر، ويكون كل شىء جاهزا .

ومضيت فى المشى الذى تتراص الأبواب المفتوحة على جانبيه إلى مالا نهاية .

ربما لتصل إلى آخره، ثم تنزل الدرجات إلى دور سفلى. أو ربما كى تسأل ذات الأسئلة عند باب آخر من تلك الأبواب اللانهائية أوربما كى تقبع كعادتك فى ركن من الأركان متربصاً لمن لا أدرى، ولا لماذا أيضا لا أدرى .

من أحد الأبواب هناك أتانى الصوت والحوافز؟ ثم سريعا جاء ردك. القاعدة عدم جواز الجمع عاد الصوت يسأل والمشغولات الفضية؟ وعاد صوتك من تحت شاربيك ولا شك يجيب سوف تتركها . هذا أمر . وتعالت خافتة من الآخر همهمات الاحتجاج دون أن ترقى إلى حد الجهر أو الإفصاح بشيء.

حذار لا تجرب من جديد . كل شيء هناك مات حتى الشجر يفرز بالنهار كربونا، والموج أضحى مثل تجاعيد على جبهة عجوز، كل شيء هناك تحجر حاولت كثيرا أن تهرب من الفكرة، وأن تطردها عن دماغك فى البداية يبدولك الأمر جذابا، تنبهر وتبدى إعجابا، ولكن كلما مضيت تتأمل التفاصيل فتر حماسك، وتبدد فرحك، وأحسست فى النهاية أن الأمر كان مجرد خداع مثل سائر الخدع الأخرى .

تعال إلى مقعد أكثر طراوة .

هنا الثعابين فى هيئة صلبان، والمسمومة منها تتشابك .

ألم تحضر بعض الصور الخليعة؟ ولا الكتب البذيئة؟

كانت ستروج هنا، شهى فى كل مكان تروج، حتى هنا، بل وعلى الأخص هنا. كان سيكسبك هذا شعبية كبيرة فيقبل عليك العديدون يطرقون بابك، مترددين إليك، كى يتوصلوا إلى طلبتهم .

طرق الباب حتى لو تصنعت أننى لا أسمع، فسوف يفتح الباب بعد قليل مرحبا بالقادم، مرحبا، انتظرتك منذ أمد طويل. وها أنت جئت . ليس لى ما اقوله لك سوى لماذا تأخرت فى المجيء ؟. هذا عتاب وترحيب اجلس اجلس ازح تلك الكتب من على الكرسي هناك، واجلس دعنا نتحاور قليلا ونثرثر. الا تريد؟ ليس لديك وقت؟ حسنا دقيقة سوف أرتدى معطفى، وأجيء معك لديك إذن بالقبض؟ مجرد سؤال متأكد انت من سلامته؟ أليس فى الاسم أو العنوان خطأ أو لبس؟ أعرف انك لا تسهو، ولا تخطئ ليس لديك وقت جوادك تركته على قارعة الطريق، ولا تريد أن تتأخر؟ لماذا ياأخى، لم تصعد به إلى هنا؟ كنت ساكرمه ببعض العليق من ورق الكتب تريدنى أن أصمت؟ تتعجلنى؟ تريدنى أن أنزل معك كما أنا؟ حسنا، فلنذهب كما ولدتنى أمى أنا جاهز. تضحك ضحكتك الجهمة، وتقول قليلون من تجدهم جاهزين للنزول معك؟ كلا، ياصديقى، قلت لك انى كنت أعجب لتأخرك فى المجيء، حتى انه فى لحظة خطر ببالى أنك ربما لن تجيء وكدت أطفئ الشموع، والى فراشى أهجع حتى الصباح . هيا ، إذن ننزل . اطفئ أنت الشموع والحق بى هاك المفتاح، اقفل به الباب، وتعال .

ها أنا إليك جئت . تقول إنك منحتنى أغلى شيء. إذن ماذا تريد منى، وأنت فى أى لحظة، تستطيع أن تنتزع منى مامنحت؟ ها أنت تذهب بى كى تنتزعه منى . ثم بعد ذلك - وليس قبل ذلك - يبدأ التحقيق .

كل يوم يفتحون حقيبتك يقلبون محتوياتها ينظرون فى كل الأركان، ويدسون أصابعهم ثم يعتذرون إليك، ويغلقونها، ويعطونها لك. ولكن بداخلك إحساسا بأن ذلك لن يحدث يوما، ولن تعاد إليك حقيبتك، ولذلك فأنت حتى لوسهى عليهم أن يفتحوها تفتحها لهم، وتصر على تفتيشها. نظراتك إلى عيونهم تسأل أهذا سيحصل اليوم؟ وبأدب يردونها لك دون

تفتيش. وتمضى تدخل إلى حيث كتب عليك أن تقضى بقية يومك، إلى جوار شباك لا يطل على شيء تنظر إلى الخارج من وراء زجاج ليس قابلا للفتح، ولا للكسر ايضا .

عندما يحتاجون إليك يؤدون أمامك حركات بهلوانية، فإذا ماقضيت لهم حاجتهم، تجاهلوك، وما عادوا يلتفتون إليك، حتى لو وقعت على الأرض، وتلفت حولك، علَّك تجد من يقيلك من عثرتك، أعرضوا عنك وأشاحوا حقا، لا أحد . لا أحد .

لم يبق لخلاصى، سوى القليل، بل القليل جدا، لكنى اتشبث بهذا القليل، حتى أستحق من جديد الرحمة .

وعندئذ ستتحقق المعجزة .

هذه الشوكة الصغيرة التى بقيت لك، تعهدها حتى تضحى رمحا قويا، تطعن به التنين فى أحشائه، وتقضى عليه .

ربما أفلت من قبضته. ربما. عندئذ سوف تلعب لعبة النهاية من جديد إنها حقيقة، يامن تتشبث بالحقيقة . إنه جاء لزيارتك ليلة أمس .

شعرت بالرعدة تجتاح الجسد، وكأنك فى كابوس صرخت حتى قفزابنك الراقد على السرير الذى بجوارك، وزغدك فشعرت بالألم فى ضلوعك من تأثير أصابعه الدقيقة النحيلة .

قلت : أى !

واستيقظت .

تنفست الصعداء وزايلتك القشعريرة التى دفعتك إلى الصراخ مبهور الأنفاس، ولكنك كنت متأكدا انه جاء، وغمرك من أخمص قدميك إلى كل شعرة من شعر رأسك الأشيب، كما تجتاح الموجة صخرة فى البحر وتغمرها . ثم تعود فتنحسر عنها تاركة على أديم الصخرة بللها.

أجل، جاء لزيارتك ليلة أمس أنت متأكد من ذلك . إنها حقيقة .

أجاء يطمئن على عبد من عبيده، ينفث فيه من أنفاسه؟

ولكن .. هل أنت تريد أن تكون تابعاً له، حقا؟ إذا كنت قد كففت عن الإيمان، فهل يعنى ذلك أنك انتويت ان تنضم إلى صفوفه؟

« كلا »

أنا لا أريد أن انضم إلى أحد . لا أريد أن أكون تابعا لأحد. أريد أن أكون لعقلى وحد ه لا سلطان لأحد على

هل ينحدر بك الحال إذن إلى أن ترفض الخضوع ابتداءً، وتنفضَ عن قدميك الأغلال، لتمضى فتتردى فى فخ اشد إحكاما؟

إنه بحسب ما وصفته الأساطير، صار ماصار عليه، بعد أن كان من الأتباع المبرزين، لأنه تمرد وقال لا ولكنه عند ما قال هذه اللا قالها كما ذكرت تلك الأساطير ليس لوجه الله، بل من أجل ان يتبوأ العرش، ويستولى عليه، منتزعا إياه من صاحبه .

بينك وبينه على أى حال اختلاف جذرى . أنت لا تريد أن تخضع، كى تسترد قدرتك على البحث عن الحق، ولا تريد مثله أن تكون زيوس أو تنصب نفسك مقام أى ملك أو إله .

إنك تريد، وإنى على ذلك أجزم، تريد فحسب أن تعود لتبحث عما تريد أن تبحث عنه، عما هو جدير بالبحث عنه، عما بغير البحث عنه لا يضحى للحياة هوية أو مذاقاً أو معنى .

أما هو .. فلماذا زارك ليلة البارحة؟ هل يعتقد انك أصبحت له؟ هل وهنت جذورك، وتخلخل ارتباطك بتربتك، ولهذا يريد أن يقتلعك منها، ويلقى بك إلى زكيبته، زكيبة العظام النخرة؟ ربما اعتقد هو ذلك .

أما انت، فسوف تقول له بدورك كلا، بل وألف كلا فقد طرحت عن كاهلك هذه الأكذوبة الكبيرة التى هى هو هل طرحتها عن كاهلك إلى الأبد، حقا؟ أعرف كم هى صعبة ومحزنة هذه الانتفاضة، وهل أضحى هناك ماهو سهل؟ .

اين انت، يامخلص؟ أين أنت؟



في العدد القادم من إبداع

أحمد بهاء الدين

فى حديث ينشر لأول مرة

عبد المنعم رمضان

عشرون ألف قتيل وبلند واحد

عندما فاجأني عباس بيضون: «أنت مأخوذ بالمدرسة العراقية في الشعر ومرتبط بها» لم تظهر على قلبي امارات الدهشة، ولم أشأ أن أعلق، لم أشأ أن أصوِّب عبارة عباس، فقد كانت محشوّةً بكثير من الصواب، أذكر أنني فُتنت بالجواهري، وفُتنت بسركون بولص، وفُتنت بينهما، وبلند الحيدري واحدٌ ممن كانوا بينهما، ولكن عندما مات قلت في نفسي: مات بلند، مات الثور المجهد، وعاد لينام في بطن الطاحونة.

قرأت بلند للمرة الأولى قرب نهاية دراستي الجامعية، لم يكن اسمه يتردد كثيرا في أحاديثنا، ولم تكن قصائده تتردد، كنا في أتون الانشغال بما حولنا، في أتون رغبة التغيير كي ينصلح العالم، وكان بلند أكبر منّا جدًا، كان يدرك أن ما نطلبه هو ما لا يبلغه سيزيف، لذا كانت سفينته تتحرك إلى الداخل، كنا ننشغل ونتعلق بالشعراء المسكونين بالشظايا، وكان رغم حزنه، رغم اضطرابه، متماسكًا إلى حد كبير، أذكر أن كتابةً كتبها مارون عبود، أظنها كانت عن خفقة الطين، هي ما نبهني إلى شعر بلند، ومع أن مارون ليس المصباح الذي أحببت أن أرى الأشياء تحت ضوئه، إلا أنني وصلت إلى بلند ومخلاتي مملوءة بتراب كثير، كانت مرارتي مع عبد الوهاب البياتي قد بلغت حدّها العالي، حدّها الأقصى، وكان إدراكي لمكانة السياب الأعلى بين زملائه قد بدأ يشف عن أن آلات السياب تدور في أغلب الأحيان بزيت متسرِّب من خزان الإرث الشعري، هل كان ذلك سببا لبروز اسم بدر ضمن ثقافة

تعرف جيّدًا طريقها إلى الثورة الناقصة، لم يكن بلند فى الحقيقة بعيدًا جدًا عن الأصولية الشعرية، ولكنه الشاعر الذى لم يشأ أن يتعلم أبدًا كيف يصرخ بصوت عالٍ، الذى لم يشأ أن يتعلم أبدًا أن ينوب عن الجموع، أن يكون وكيلها، الذى لم يشأ أن يلبس مسوح الثائر والهدّام والنبى والمحرض، كانت ملابسه مصنوعة دائمًا من نسيج الوقت الضائع لأنه أدرك ومنذ وقت مبكر، أن قيمة الحدث ليست فى قربه الزمنى منه، أو فى بعده الزمنى عنه، بقدر ما تكمن قيمته بالعمق الذى أعطاه إياه وعيه بالحدث، كان يدرك أن الحادثة تاريخية أما الوعى فعنصر لا تاريخى، وبالتالى لابد أن هناك ما يدل على زمن متداخل غير قابل للتجزئة يرتبط بالوعى، أذكر أن دهشةً ما أحاطتنى بعد قراءته، فشعره لم يمنحنى الكثير من بيانات بطاقته الشخصية، ولم أعرف أبدًا أنه عراقى كردى مارس الملاكمة فى شبابه، وأدار مقهى يلتقى فيه المبدعون المثقفون فى شبابه أيضًا، لم أعرف أبدًا أشياءً كهذه إلا عبر وسائط ليس بينها شعره نفسه، هل من واجب الشعر أن يدل على هذا؟ أيًا كانت الإجابة، كان أغلب الشعر العربى حول بلند يدل على ما يشبه هذا، وكان بلند لا يفعل، هل عدم خضوعه للحادثة، عدم خضوعه للخارج، هل انشغاله بزمن لكل الأزمنة هو ما طغى عليه وجعله لا ينجذب إلى كتابة مشهد المكان، وهل كتابة الهوية الإنسانية فاقت عنده كتابة هوية العِرقْ، هوية النسب؟.

يمكننا وبقليل من الصبر أن نرى بلند وهو ينفصل عن القطيع الفعّال ليمشى وحيدًا، كان القطيع الفعّال قد شرب كثيرًا من آبار الرومانسية الشعرية - المصرية تحديدًا - وكان الكثير من بخار أنفاس القطيع، خاصة عند سعيه الأول المحموم، يذكّر بأنفاس **على محمود طه** غالبًا **وإبراهيم ناجى** أحيانًا يذكّر حتى وهو يصبّ عصارته فى إناء جديد الشكل، إناءٍ سيغيِّر طعمَ العصارة فيما بعد، لكن بلند الذى يحب أن يمشى وحيدًا، وبطيئًا، كان يدمن النظر فى أعماقه، فى جحيمه الأسود، فى شهوانيته، ليلتقى كما لاحظ كثيرون **بإلياس أبى شبكة**، وليلتقى بعد ذلك بنفسه، ولتصبح رغم ذلك واقعيته أكثر صدقًا من واقعيتهم، كان القطيع الفعّال فى سعيه الأول المحموم وقبل أن يتميز، فيتفرق، ينكفئ على شواهد الأسطورة، ويستنطقها، ويتهوّس بها ليصنع هذا النوع من الرؤيا، من النبوءة، من السقوط فى الحاضر هذا النوع من الالتباس، لكن بلند الذى يحب أن يمشى وحيدًا وبطيئًا، لم يشأ أن يعتمد هذه الآلة، رآها أيضًا وكأنها آلة من آلات الجموع، قد أذكر قصيدتيه سميراميس، وبروميثيوس فأرى أنهما تؤكدان إصراره على عدم اعتماد هذه الآلة، تؤكدان احتفاظه بحق السعى وراء شعر عارٍ إلا من الشوك والعشب الذى ينمو فى الأعماق، صحيح أن حوارا عبر الأبعاد الثلاثة جاء كخاتمةٍ لرحلةٍ امتلأ فيها شراعه بالهواء الصافى، وصحيح أن شعره بعد حوار عبر الأبعاد الثلاثة كان يدل على شراع ارتخى كثيرًا ليس لأن الهواء اتسخ، ولكن لأن الهواء قلّ، والرياح اتجهت إلى مدار آخر، ولكن الصحيح أنه فى كل شعره ألح على الاقتصاد فى اللغة، ليس كشحيح، ولكن كيتيم يعلم أن أمه الغنية لن تضن عليه ويخجل أن يأخذ منها ما يضيع، وكانت اللغة هى

أم بلند، الصحيح أيضًا أنه ألح على منح الصمت مساحات فارقة، ألحّ على تهميش البديع وإلغاء وجوده، ألح أكثر على الموسيقى، لم يكن بلند فى الحقيقة بعيدًا جدًا عن الأصولية الشعرية، ولذا جاء ولعُه بالموسيقى مسكونًا بتلك الأصولية، كان بلند غير قادر على تنويع موسيقاه، على الانتقال بها مما كانت عليه إلى ما لم تعرفه بعد، فى شرفة الموسيقى تلك لم يتعلم بلند فضيلة الهدم، ولذا فإن عشقه لها لم يكن ذلك الجسر الذى ما إن تعبره حتى تعثر على بعض الاكتشافات والرؤى، اكتفى بلند بالآثار ولم يبحث عن الاكتشافات، فكان موسيقيا جميلا فى حدود ما تم التعارف عليه، فى حدود المتاح، وإذا كانت فضيلة الهدم قد غابت عن بلند فلا شك أنه لازم فضيلة الحذف، فكان اقتصاده اللغوى يحب أن يومئ ويشير أكثر مما يحب أن يصرح ويفسر، كان اقتصاده اللغوى يكاد يمنع إمكانية التعرض لقصائده بالحذف، كان اقتصاده اللغوى يحبك المعمار، وكانت كل من بلاغة التكرار وبلاغة الجمل القصيرة تسعيان فى خدمة الموسيقى من جهة، وفى حبكة المعمار من جهة أخرى، بل كانتا تحققان فكرته المثلى عن الظل، والتى ناوشته دائمًا، كان تكرار الصوت يبدو على الصفحة كظل للصوت، وأخيرا كانتا ترفعان الغطاء عن بئر أحزانه دون حـــيـــاء، دون خـــجل، ودون اعـــتـــراف.

فجأة أسأل نفسى وأنا أتجول فى مدينة بلند ولا أحب العودة إلى قريته التى أمست مدينة كما أراد لى، أين أجد وشيجة القربى بينه وبين أحمد حجازى، فى نكهة الصوت، فى أصول غائرة أم أنه محض اشتباه، عندما أقول أحمد حجازى، أعنى أحمد الأول، وليس الذى بعد، انتهى السؤال. بحكم التاريخ، يقف بلند مع السياب ونازك فى صف الريادة، ربما يسبقهما، كما يحب البعض القليل، ويكفيك أن تطالع خفقة الطين الصادر سنة ٤٦، وأن تقرأ مر الربيع أو تقرأ كبرياء، حتى تصدق بعض هذا الزعم، ولكن المؤرخين لم يُسكنوا بلند أبدًا فى ذلك البيت الذى أسكنوا فيه السياب والملائكة، ذلك البيت الذى كان أول بيت يطل على النهر، فى محاولة أن يسند ظهره على الصحراء قبل أن يهجرها، والغريب أنه فى فترة لاحقة قام آخرون بطرده من بيته الآخر، بيت السكنى، ليقيم فى الشتات، وعلى ذكر البيوت كان بلند وهو العارف بالفن التشكيلى يحب أن يكتشف ويكشف العلاقة بين الشعر والعمارة العربية، يحب أن يكتب بيتًا شعريًا (عموديا بالطبع) وأن يرسم تحته منزلاً عربيًا ليظهر التشابه بين الاثنين، فكل منهما - كما يقول - قد أفرد جناحيه على جانبى فجوةٍ وسطية تفصل بين جناحى المنزل أو شطرى البيت الشعرى، وتوازن بين إيقاعيتهما، وتناسب بين الأجزاء، ومادام الأمر كذلك فلا عجب أن يحفل الأدب العربى والشعر خاصة بما ندر أن نجد له مثيلاً فى غير هذا الأدب من المفردات المعمارية، سواء فى شعره أونقده أو نثره، فلكل بيت شعرى وتدٌ وسببٌ ومصراعٌ، ولكل كلمة من هذه الكلمات معنى يشد ما بين بيت الشعر وبيت السكن، فالسبب والوتد ركنان من أركان إقامة الخيمة يوازنان بين أطرافها، ويعززان من ثباتها، والمصراع مأخوذ من مصراع الباب، وربما كان شطر البيت مستوحى من

شطرت الدار أى بعدت كما يبعد شطر عن شطر فى البيت الشعرى، ولدواوين الشعر أبواب، ولمفاهيمه أعمدة، إن اللقاء بين بيت المعمار وبيت الشاعر والذى يوضحه بلند، يكشف لنا عن إصراره على أن يكون الشعر مسكنه الخاص، منزله المستور، قبل آخر أيامه فقد بلند بيتيه - منزليه - بيته فى العراق، وبيته فى الشعر، ثم مات، لأنه كان لابد للثورِ المجهد أن يموت، كان لابد له أن ينام فى بطن الطاحونة.



مختارات من شعر بلند الحيدرى

الخطوة الضائعة

كان الشتاء يحزّ أرصفة المحطة
وتموء عاصفة كقطة
وعلى الطريقْ
يهتزّ فانوسٌ عتيقْ
فيهز قريتنا الضنينة
ماذا سأفعل فى المدينة..؟
وسألتنى:
ماذا ستفعل فى المدينة..!
ستضيع خطوتك الغبية فى شوارعها
الكبيره
ولسوف تسحقك
الأزقات الضريرة
ولسوف ينمو الليل فى أعماقك
الصمّاء
آمالاً حزينة
ماذا ستفعل فى ال.... وبلا صديقْ
لا.. ليس فى تلك المدينة من صديقْ
وضحكتِ منى
وظللت أنتظر القطار الى المدينه
ومضيتِ عنى
ومضيت عنكِ
ومن خلال زجاج نافذة القطارْ
مرت قرى
تطفو وترسب فى الرمال وكنت أنتظر
النهارْ
على المدينة

ولمن أعود
لقريتى
أو للشتاء يحز أرصفة المحطة
أو للضياء يهز قريتنا الضنينة
أو للنساء المائتات من الحياء
لا.. لن أعودَ
لمن أعود وقريتى أمست مدينة
فى كل منعطف ضياء
قاسٍ لمصباح جديدْ
سيصيح بى:
ـ ماذا تريدْ؟
ـ ماذا أريدْ!
لا شىء يعرفنى وأعرفه هنا
لا شىء يذكرنى وأذكره هنا
سأجر خطوتى الصغيرةَ
فى شوارعها الكبيرهْ
ولسوف تسحقنى الأزقات الضريره
لا.. لن أعودَ
لمن أعودُ فقريتى أمست مدينه



شيخوخة

شتوَية أخرى
وهذا أنا
هنا.. بجنب المدفاهْ
أحلم أن تحلم بى امرأهْ
أحلم أن أدفن فى صدرها
سرًا
فلا تسخر من سرّها
أحلم أن أطلق فى منحنى
عمرى سنا
تقول: هذا السنا
ملكى فلا تقرب له امرأهْ
هنا بجنب المدفاه
شتوية أخرى
وهذا أنا
أنسج أحلامى وأخشاها
أخاف أن تسخر عيناها
من صلعةٍ
حمقاء فى رأسى

من شيبة
بيضاء فى نفسى
أخاف أن تركل رجلاها
حبى..
فأسى أنا
هناك.. جنب المدفأه
ألعوبة تلهو بها امرأه

شتوية أخرى وهذا أنا
وحدى
لا حب، لا أحلام، لا امرأه
عندى
وفى غد أموت من بردى
هنا.. بجنب المدفأه



صراع

وتشبثت بالموت عينانِ
وتشبثت بالأرض رجلانِ
وأظل أرجف فى الصراع
يهوى شراع
وتموت فى جنبى
ذراع
وأكاد أومئ بالوداع
ياللجبانِ
ياللجبان
وخجلت من ضعفى المهانِ
ضعفى المهان
مازال يضحك فى ارتياع
ويظل يضحك فى ارتياع

وهناك
فى البهو المغبّر كالزمانِ
كانت تعدّ لى الثوانى
تلك العجوز بلا حنانِ
تك.. تك
ويدور فيها العقربان
ياللجبان
ياللجبان متى سيومئ بالوداع
؟
وأظل أرجف فى الصراع

من حوار عبر الأبعاد الثلاثة

ومرة ركضت خلف ظلى
حاولت أن أمسكه
حاولت أن أصير فيه كلى
وعندما انحنيت كانْ
منحنيًا مثلى
محدقًا مثلى
فى كسرة عتيقة من وجهى الطفل
ظلت بلا أرض ولا زمان
ظلت بل ظل



عشرون الف قتيل.. خبر عتيق

صوت المذيع
متخشّبة
شاءوا له أن لا يحسّ بما يذيع
«لندنْ»
وتدق بيك بنْ
.. دن.. دن
«لندنْ»
عشرون ألفًا
ـ لا.. كفى خبر عتيق كالمذيع
وتقول أنتَ:
من الحفاةِ
وتقول أنت:
من القطيع
وعلى شفاهِ أخرياتِ
صوت يتمتمُ فى صلاةِ
«رباه احفظ لى حياتى
أنا لا أريد سوى حياتى».

ديزي الأمير

بدر شاكر السياب ماذا أعطى وماذا أخذ؟

سخت الطبيعة على قرية جيكور في قضاء أبى الخصيب من محافظة البصرة جنوبي العراق، فجعلتها قطعة جمال أخاذ فاتن. شط العرب ويستحق أن يُسمى بحر العرب، لعرضه الذى لا يتيح رؤية الضفة المقابلة بوضوح والضفتان غابات معظمها نخيل. وللنخلة جمال خاص، رشاقة وطول شامخ وكبرياء وخضرة على مدار السنة.

تمتد إلى شطآن الضفتين جداول تحمل الماء إلي البساتين يوصلها المد ساعة المد ويسحبه ساعة الجزر تعاطفاً مع مواعيد القمر. الطريق من البصرة إلى أبى الخصيب تغطيه الأشجار المتعانقة فتصنع ظلا مزركشاً على مدى الطريق.

طريق الشط تسيره مراكب تجديف أو أشرعة مع غناء شجي لا تدرى مصدره، من الغابات المتحركة الأغصان أو الطيور المغردة ام من مجدافى المراكب أو الشراع.

فى جو شط العرب وما حواليه ولد ونشأ بدر شاكر السياب الشاعر المملوءة نفسه بحس الجمال، وزاد جمال الطبيعة من رهافته ولكن هذه الطبيعة المعطاء قابلت الطفل والشاب بالحرمان.

فقد امه باكراً وربته جدته ثم جده الذى يعيش فى بيت بسيط بسبب عدم يسر العائلة المادى.

شكله - أى الشاعر - بعيد عن الوسامة نقيض الطبيعة الجميلة، أما جو القرية فكان جافاً محافظاً حزيناً.

كل ما حول السياب يفجر العواطف فى الإنسان وهو يستطيع أن يعلن انفعالاته لو كانت حبا، ويلاقى تعاطفا مع هذا الحب؟ هل يكتفى بحب الطبيعة التى لا تجيب على همساته ولا تسمعها؟

وجد يوماً راعية غنم أمامه، ولأنه يحب الحب سكبه على هذه الراعية ولكن حتى هذه المسكينة الأمية لم تبادله عواطفه. إحساسه بالحرمان عائلياً ومادياً وعاطفياً وحاجته للعطاء الذى كانت نفسه الصافية تنضح به، هى مشكلة السياب طوال حياته.

مقاييس المجتمع المجحفة بحق الإنسان غير الوسيم أو الوجيه لاحقت السياب مع كل ذكائه وعبقريته.

الأمر الذى جعل خط حياة السياب يتحول، هو ذهابه إلى بغداد بعد إنهاء مرحلة الدراسة الثانوية، فدخل كلية دار المعلمين العالية فى جامعة بغداد.

اختار هذه الكلية بالذات لأن فيها قسما داخلياً لسكن التلاميذ دون مقابل.

كان معظم طلاب دار المعلمين من خارج بغداد لوجود القسم الداخلى المجانى. ومعنى ذلك فى تلك الأيام أن الطلاب كانوا من القرى أى أنَّ بينها وبين العاصمة بغداد فوارق اجتماعية وحضارية واضحة.

أما الطالبات فكان لهن أيضا قسم داخلى ولكن عدداً كبيراً منهن كن من بغداد لأن هذه الكلية تخرج مدرسات ومدرسين، وكثير من الفتيات يفضلن التدريس لأنه كان المهنة الأنسب، حسب مفاهيم المجتمع آنذاك من أية مهنه أخرى فيها جو مختلط من الرجال والنساء.

أقول هذا لأبيّن أن الفرق الاجتماعى بين الطلاب والطالبات بات واضحا وهذه إحدى المشاكل التى واجهت الطلاب ومنهم السياب فتلميذ مثله لا يستطيع أن يعلن إعجابه بفتاة أعلى منه طبقة فكيف بالحب!

نظام الطبقات كان سائداً بوضوح وقوة.

زاملت السياب فترة من الكلية ومع شكله غير الوسيم ومظاهر عدم الرخاء الواضحة جداً عليه والتلف فى شخصيته فقد كان اسمه بارزاً فى أروقة الكلية وكذلك فى غرفة الطالبات التى يمكثن فيها فترات الاستراحة أو الفراغ.

حديث الطالبات كان كثيرا مايتطرق إلى سرد أخبار شاعر الغزل كما كان يسمى السياب. كانت له قصص حب كثيرة جديدة تتبعها الطالبات فى ذلك المحيط العراقى المحافظ المتزمت فى تلك الفترة الزمنية البعيدة.

كلمة حب كانت مخيفة فالمعروف عن العواطف إنها حالة خاصة مكبوتة شنيع أن تعلن.

وحالات حب السياب كانت دائما من طرف واحد شاعر متيم غارق فى حب يتنقل بين الطالبات. وكل واحدة منهن تتبرأ بخوف إذا أشير إليها بصورة غير مباشرة على أنها المحبوبة الجديدة فهذه تهمة لم يكن المجتمع يتقبلها وكنت أعجب، أنا المرابطة فى غرفة الطالبات، كيف تعرف التلميذات هذه الأخبار ومن أين يستقينها. كنت أنا لا أكلم الطلاب ولا حتى بتحية أوردُ لها. ولدى الطالبات نبع من أخبار شاعر الغزل ومحبوباته، وإتساءل هل تراها حقيقه أم أنها مادة تسلية فى جو يستنكر على الفتاة الخوض فيها ولكنى عندما كنت أحضر الامسيات الشعرية فى الكلية ارى واسمع

شاعر الغزل يلقى قصائده وهو يبكى بإلقاء لا يمكن أن تكون مادته غير صادقة.

ولكن السياب كان يمشى وحيداً فى ممرات الكلية أو مع طلاب ولم أره إلا مرة واحدة يتمشى مع طالبات أو طالبة واحدة. وحينما أقول هذا للطالبات يستغربن عدم فضولى فأستمع إليهن حيث معظم الحديث عن الطالبات والطلبة ومابينهما من مشاعر يحاولان كتمانها خوفاً. ثم لم يعد الحديث عن شاعر الغزل سراً بل صار نشرة يومية تقدمها الطالبات فى جلسات غرفة الطالبات.

كان اكتشافنا للمحبوبة الجديدة أمراً مسلياً لنشهد بالبراعة للمكتشفة التى تكون أحيانا قد تلقت الأخبار عن زميل ولكنها لا تعترف بهذا خوف أن نعرف صلتها بالزميل فتصبح هى نفسها مادة قصة حب جديدة نضيف عليها من خيالنا الواسع الشيء الكثير. وكانت محبوبات شاعر الغزل يحاولن التخلص من هذه التهمة بنفيها بشدة.

كان هذا الذى نعرفه عن شاعر الغزل ومحبوباته الكثيرات، إلى أن جاء يوم حدثتنا فيه زميلة عن صديقة قيل لها أن قصيدة نظمت فيها فذهبت إلى الشاعر وكان فى جمع من أصدقائه وطلبت منه أن يسمعها القصيدة، لم يصدق المسكين اذنيه وارتبك واحمر وجهه وحسب هذا مقلبا من الزملاء ولكن المحبوبة أكدت له أنها تريد سماع الغزل فيها.

وبعد أن سمعت القصيدة ربتت بيدها الأنيقة على كتفه وطلبت منه أن يسمعها كل قصيدة ينظمها فيها. شاعر الغزل يحب حبا حقيقيا، كان هذا حدث اليوم بل الشهر؛ شاعر الغزل يحب - يحب حبا حقيقيا عبارة تناقلتها أروقة الكلية وسمعتها انا من الزميلة التى أنهت حديثها بضحكة ولم أضحك انا مع أننى طالما كنت أطرب لحكايات شاعر الغزل ولكننى أحسست فى ذلك اليوم أنه سيتألم لأنى كنت أعرف المعنية بالحب فهى لا يمكن أن تهتم بالشاعر ولكنها تريد أن تلهو به فقد كانت جميلة من أسرة عريقة ثرية وكنت أرى مدى لوعة الشاعر وهو يحب حبا عارضا فكيف إذا أحب حباً عميقاً ظنه متبادلاً، يومها أحسست أن هذا الحب سيكون نقطة تحول فى حياة السياب لا أدرى لصالحه أم لزيادة عذابه ولكن الربتة على كتفه أحسستها تحريكا لأعماق الشاعر وإعلان ما فى تلك الأعماق من قيم ومفاهيم ومسئوليات.

بعد فترة تزوجت المحبوبة ثرياً وسيماً عريق الاسرة طالبا فى كلية الحقوق. كانت تلك الكلية كلية الوجهاء حينذاك وانتقلت المحبوبة إليها.

بعد وفاة السياب أصدرت مجلة الأداب ملفاً عنه شاركتُ فيه بكلمة عن الشاعر قلت فيها إن حادثة الربت على الكتف من يدبضة أنيقة ثم زواج صاحبتها من شخص صفاته نقيض صفات السياب، غيرت مسار حياته ليصبح شاعراً سياسيا يريد إصلاح الأوضاع الاجتماعية وإزالة الفوارق بين الطبقات. لم أكن أعنى بتلك الكلمة سرعة الانقلاب لدى السياب بهذا السبب البسيط بل جعلت من تلك الحادثة رمزاً هزّ أعماق السياب الذى لم يكن شاعر غزل فقط بل كان شاعرا إنسانيا مسئولاً يعرف الحياة والمجتمع والأسباب السياسية التى تجعل الناس طبقات متفاوته الحظوظ.

وعلى كل فبعد زواج المحبوبة هاجمها السياب وتألم

لتلاعبها بمشاعره ودخل حزبًا سياسياً واشترك فى النضال لإصلاح حياة الشعب والفرد والمفاهيم.

هنا تبدأ المرحلة الأهم فى حياة السياب، ولكننا فترة الزمالة لم نكن نرى فيه إلا شاعر الغزل الأمر الذى لم يكن سطحياً فالسياب كان فى حاجة إلى مرفأ عاطفى يرتاح إليه قبل أن يعلن ما فى أعماقه من توق للعدالة وقمع للظلم وإصلاح الحكم لينصلح المجتمع ومفاهيمه الظالمة.

كان تفتيشه عن الحب حقيقة مهمة فى نفسه وبقى الشاعر فى كل فترات نضاله السياسى يكتب غزلاً ويفتش عن حب حقيقى، وأذكر أننى كلمته للمرة الأولى والأخيرة فى حياتى حينما التقيته فى بيروت سنة ١٩٦١ فى الندوة اللبنانية التى أقامت له أمسيه شعريه ناجحة هنأته وسألته عن زوجته وأولاده وكان قد مر زمن طويل على أيام التلمذة.

أجابنى بأنه تزوج الوحيدة التى أحبته ولكنه هو لم يحبها.

أجزم بأن جوابه هذا كان رد اعتبار لعواطفه التى يدرى معرفتى إنها كانت دائما من طرف واحد.

كان السياب منذ مجيئه بغداد شخصا ودوداً مهذباً وفياً صريحاً محروماً من العراطف، وبقى هكذا طيلة أيام حياته التى تعذب فيها كثيرا من سجن إلى فصل من الوظيفة ثم المرض بل الأمراض ولكنه كان محبوباً من صدقائه فلا يمكن نسيان الأصدقاء العرب والأجانب الذين عرفوا مكانته وقدروا موهبته وساعدوه على طبع أعماله وعلى العلاج وتعريفه إلى نقّاد العالم المعروفين

ومع كل اهتمامات الغرباء به لم يلق من بلده فى تلك الفترة الحرجة سياسياً إلا الإهمال والملاحقة والتشريد. هذا على الصعيد الرسمى.

أما أصدقاؤه العراقيون فحملوه على رءوسهم.

بعد ست سنوات من وفاة السياب أقامت له وزارة الإعلام العراقية مهرجان تكريم فى البصرة سنة ١٩٧١. حضرت المهرجان وفودمن كل الأقطار العربية وبعض الأقطار الغربية التى عرفته وكان الوفد اللبنانى برأيى من أهم الوفود لأنى وكنت أحد المسئولين عن هذا المهرجان أعرف تماماً ماذا قدم اللبنانيون للسياب وكيف ساعدوه مادياً ومعنوياً وعاطفياً وذكرت ذلك فى الكلمة التى طلب منى أن أشارك بها فى ذاك اللقاء. كذلك قلت ما معناه أننى كنت أتمنى لو كان السياب معنا إذن لرأى معنى التكريم الذى يستحقه ولمس الغاية الصحيحة التى أعطيت له، ولنام قرير العين مطمئناً على مصير عائلته.

أعطى السياب وطنه بمكانته الأدبيه الكبيرة المميزة مكانة مهمة، ولكنه فى حياته لم يقابل إلا بالإهمال وجاء التكريم بعد سنوات من وفاته فلم يحس به ولم يدر أنه شاعر العرب الأول. توقيت موت السياب كان مفجعاً ومؤلما عاش مشرداً مريضاً يخاطب الموت متوسلاً إليه أن يأخذه ويرتاح. أخرج من بيته وأبعد عن وظيفته واخرجت عائلته من البيت التى كانت تسكنه. وعالجه الغرباء متصدقين عليه وهو بعيد عمن يحب.

ولكن هذا الشاعر العظيم لم يكتب إلا الحنين إلى وطنه واللهفة للعودة إليه والحب لزوجته وأولاده وأصدقائه وشكراً لكل من اهتم به. ولم ينس أن يتغزل فى أواخر أيامه بالممرضة الغربية التى كانت تهتم به.

مات السياب فى الكويت وجاء بجثمانه صديقان تعبا فى إيجاد مكان لدفنه.

تمثال السياب اليوم واقف يشرف على شط العرب الذى يواصل سيره إلى أبى الخصيب وجيكور وصارت هذه القرية وبيته متحفاً للسواح. حدث هذا وقد مرت سنوات ست طوال على وفاته.

بعد وفاة السياب لاحقت دور النشر التى طبعت أعماله دون موافقة من الورثة ودون الالتزام بعقود ولا دفع المردود المادى. كانت هذه المعركة التى ساعدنى فيها اتحاد الناشرين اللبنانيين. هى الوفاء الذى قدمته للسياب إذ لم أستطع مساعدته فى شيء وهو حى. وبقيت الاحق المردود المادى وأتأكد من وصوله لأسرته شكرتنى السيدة إقبال زوجة الشاعر وشكرت الله. إذ كنت فى موقع يتيح لى القيام بهذه المساعدة. والآن لا تزال أسرة السياب تتلقى راتبا شهرياً، وكبر ولده وابنتاه فى حياة كريمة لا حاجة فيها لطلب مساعدة من أحد. عادت إليه حقوقه ولكن متى..؟ بعد ست سنوات وما تلاها بعد وفاته.

لا أستطيع إحصاء عدد الباحثين الذين طلبوا منى التحدث إليهم عن السياب فى إعدادهم لأطروحات ماجستير ودكتوراه، وهذا أمر طبيعى، شاعر ترك هذا الأثر الكبير المهم فى الشعر الحديث، وقد أجمع الكل أن السياب هو أهم شاعر فى تلك المرحلة لموهبته الخارقة واستمرارية كتابته للشعر حتى وهو يحتضر.

عولج فى عدد من المستشفيات، عدد لا يحصى منها فى البلدان العربية والغربية وساعده أصدقاء عراقيون وعرب وأجانب، وبذلت كل الإمكانيات ولكن مرضه كان شللاً بدأ من القدمين وتصاعد فى عضلاته إلى القلب ولكن عقله وذاكرته ولسانه لم يتأثر أى منها بالمرض. ساعده هذا على استمرار قول الشعر ولكن عذبه أنه كان يدرك ماذا ينتظره.

جمع الشاعر فى نفسيته براءة الطفولة وعمق الرجل الفاهم لمشاكل المجتمع العربى والعراقى وهمومه السياسية، وكتب عن كل هذا بزخم هائل فى تطور شاعرى عميق ملحوظ، لم يثنه مرض ولا غربة ولا حاجة ولا ألم عن كتابة الشعر، كان القلم معه فى كل ساعة عاشها.

كانت لغة السياب عربية أصيلة مع ثقافة عربية وغربية إذ انتقل من فرع اللغة العربية إلى فرع اللغة الإنكليزية ليتعرف على ثقافة الغرب دون اللجوء إلى الترجمات.

وسافر إلى انكلترا بمعونة النقاد الإنكليز، وحاول الالتحاق بالجامعات هناك ولكن مرضه كان يقف حائلا دون تحقيق ذلك، فيكتب شعراً يلعن فيه الغربة ويزداد حنينه إلى الوطن، ومع كل العمق فى شعره لم يقل شيئا مبهما معقداً، وهذه معجزه السياب؛ وضوح المعانى العميقة بأسلوب متين بليغ لإيصاله بالرموز والأساطير بشفافية تصل إلى أعماق المتلقى دون تعقيد أو إبهام والحقيقة أننى حينما أقول الآن إن السياب لم يكن وسيماً استغرب لأن روحه ونفسيته وأعماقه لم تحمل الاجمال النفس ومحبة الآخرين والسعى لإسعاد المجتمع. وإصلاح الأنظمة الحاكمة دون عنف بل بالحس الإنسانى النبيل الذى كان يحمله للحياة التى ظلمته كثيراً.طبعت دواوين السياب طبعات عدة ولكن هناك شعر كثير مفقود

لذلك تشكلت لجنة فى وزارة الإعلام والثقافة فى بغداد للتفتيش عن شعره غير المنشور فطبع ما أمكن الحصول عليه. ومنه قصيدة طويله (بين الجسد والروح) كان السياب قد أرسلها إلى الشاعر على محمود طه مع صديق من البصرة كان يدرس فى القاهرة.

ولكن الرد لم يصل أبداً وقيل أن الشاعر طه احتفظ بالقصيدة لينسبها إلى نفسه ولم يكن السياب قد اشتهر يومذاك ولكن هذه القصيدة لم تظهر فى أعمال طه.

وقد وجدت اللجنة قسماً من هذه القصيدة فطبعتها وظهرت فى مهرجان تكريمه ١٩٧١ فى ديوان [قيثارة الريح] المطبوع فى بغداد وفيه أيضا:

- مخطوطات لقصائد مبكرة للشاعر تحمل طابع ديوانه الأول أزهار ذابلة.

- مسودات لقصائد غير مكتملة كتبها قبيل وفاته ضاعت منها أبيات وصفحات.

- قصيدة «لعنات» وهى قصيدة طويلة تبلغ حوالى ثلاثمائه بيت وتقول اللجنه إن هذه القصيدة هى أنضج القصائد وأحفلها بالمعانى والصور والتعبير المتقن وهى صورة للصراع الأبدى بين الخير والشر وتستوحى نضال الشعوب فى سبيل الحريه والرفاه وقد كتبت فى الخمسينيات أيام التزامه السياسى الواضح.

صار السياب معروفاً بانه شاعر الغزل والملتزم سياسياً والمغترب عن وطنه، وغير المنصف فيه وامراضه ورحلاته المتلاحقة إلى أوربا للعلاج. أو محاولته الدراسة وتقلباته السياسية لا لمصلحة خاصة ولكن بجرأته فى الحديث عن تغيير هذه المواقف كلما رأى أنها تتناقض وحسه الإنسانى الداعى إلى العدالة.

ويبقى الأهم من كل هذا اعتبار السياب رائد الشعر الحر الأول وذلك من خلال ديوانه الثانى (أساطير) المنشور ١٩٥٠ وطريقته الجديدة التى فيها التفعيلة الوزنية لا البيت التقليدى المتعدد التفعيلات.

صحيح أن محاولات سابقة ذكرت عن شعراء كتبوا الشعر الحر غير أن تلك المحاولات البحثية لم تلق الرواج الذى حظى به الشعر الحر على يد السياب فى العراق ثم فى سائر أنحاء الوطن العربى، ولم تخلق تلك التجارب السابقة حركة أدبية كحركة الشعر الحر التى تلت تجارب السياب، والتى امتدت كالهشيم أولاً فى العراق ثم فى لبنان ومصر وسائر الأقطار العربية، ولاسيما بين أفراد الجيل الناشئ من الشعراء واكتسبت حركة الشعر الحر غاية لها واتجاهاً على رغم المقاومة التى لقيتها، وشقت لنفسها طريقاً بنجاح. طريقاً انحسرت أمامها الطرق التقليدية فى التعبير الشعرى مما أثر فى المضمون الشعرى نفسه.

وبينما كان الشعر الحر يكسب لنفسه اعتباراً على انه طريقة جديدة مقبولة فى التعبير الشعرى كان فى الوقت ذاته يخلق لنفسه قيما إيجابية جديدة. وبدأ الشعر الحر يُرى حقا على أنه جزء من المضمون ذاته.

فالحداثة تعنى الثورة وأن يكون الفرد حديثا هو أن يكون ثائراً. نجاح الشعر الحر لا يعود إلى جهود شاعر واحد ولكن جهود السياب كانت حاسمة وأصيلة وقوية الأثر.

فالرومانتيكية هروب من واقع الحياة العربية وكان العرب فى حاجة إلى شعر واقعى وشعر حر. واقعى ليواجه مشكلاتهم العديدة، وحر ليعالج هذه المشاكل بطريقة جديدة خلاقة. كان تغيير المجتمع العربى تغييراً جذريا هو غاية الثورات السياسية الاجتماعية، فقد كان على المجتمع العربى أن يبنى من جديد إذا أريد له أن يكون حديثا وكذلك الشعر إذا أريد له أن يعبر عن هذا المجتمع العربى الجديد وخاصة إذا أريد له أن يشترك فى عملية التجديد الثورية نفسها. اجتماع العبقرية الفردية والظروف المناسبة يحدث دائما نجاح الحركات الكبرى فى التاريخ ويقف السياب فى هذا المجال رائدا عظيما للتجديد.

فى حديث صحفى قال السياب «لابد لكل ثورة ناجحة أن تبدأ من المضمون قبل الشكل. إن القوافى والأوزان ثورة سطحية وإذا بقيت على ماهى عليه ستعود على الشعر العربى بأبلغ الضرر».

كان السياب متعلقا بالحياة قلقا، والغزارة التى فاض بها شعره فى السنوات الثلاث الأخيرة من حياته دليل على هذا القلق؛ و الزمن فى شعر السياب متلازم متماسك فلا الماضى غاب عنه ولا المستقبل انتهى الخوف منه والحاضر المأسوى لم يشفع عنده. على أنه كان يجلب له الماضى ويمنيه بالمستقبل ومات السياب والأزمنه الثلاثة يحسها بقوة ويكتب عنها بأمور ذاتية وأخرى عامة لا يستطيع فعلها لأنه تعب من كل هذه المراحل ولم يجن شيئًا مع كل الشجاعة التى بذلها من تحمل معاناته الطويلة.

شعره كثير نعم. مؤثر نعم. دخل التاريخ وتربع فيه ولكن السياب لم يحس يوما أنه أخذ هو لنفسه شيئا عن هذا الشعر ولا أظنه تذكر التاريخ وحسنا فعل فدور التاريخ لا يأتى إلا بعد انتهاء الأشياء والحياة.

تكتشف بعد عرض حياة السياب لم كان مدفوعاً بقوة إلى الحب؟

كان يرى فى الحب تعويضاً عن الهموم السياسية والاجتماعية التى لم يستطع حلها فالتزم الشعر السياسى لعله يجد فيه السعادة التى حرم منها لذلك لا أستطيع أن أفصل بين غزل السياب وشعره السياسى فأحدهما يعود إلى الآخر أو يعوض عن الآخر وهو فى الحالين لم يفلح، لم يحب ولم يغير النظام السياسى والاجتماعى فعاش فى ظلمة كبيرة كما عاش فى حدود المحبوبات واهبًا لهن عواطفه الجياشة.

وبعد وفاة السياب وتسليط الضوء بكل هذا الاهتمام على عبقريته، كرائد أول للشعر الحر فى العالم العربى وكثرة الكتابة عنه سلطت الضوء على محبوبات الشعر فى سياق الحديث عن حياته ولا أرى فصلاً بين هذين الأمرين.

فترة المراهقه كان الحب هو الوسيلة التى يلجأ إليها السياب لإثارة اهتمام الأخريات اللواتى أدهشن بالمبادلة كما تفعل الحكومات التى تدعى العدالة والمساواة ثم تتنكر لوعودها فكما أن عدم وفاء الحبيبة هو غدر وظلم كذلك هو الأمر من عدم إنصاف الحكومات لشعوبها فالسياب مع كل شعره السياسى العميق الجرىء لم يتوقف عن كتابة قصائد الحب لأنه لم ينصف من أى من الطرفين، والألم العميق كالأوانى المستطرقه مهما تعددت الأسباب. النجاح الذى أحسه السياب هو نجاحه فى

تغيير نمط الشعر وأظن أن اهتمامه بهذه الناحية كان المكان الثالث الذى لجأ إليه ولكن دون تحقيق، فحسه الفنى المرهف وتجربته العميقة مع السياسة ورغبته فى إيصال ما يحس نحو الحياة السياسية والعاطفية جعلته ينتقل من الأسلوب التقليدى فى كتابة الشعر إلى أسلوب جديد بمضمون جديد. ولكن ومع كل هذا النجاح العظيم الذى نعرف الآن أنه حققه ولم يحسه ولم يدربه فى حياته من العراق ومن تلك القرية البسيطة ومن هذا الإنسان الحزين اليتيم غير الوسيم الذى تيّمه الحب ولم يجد له صدى والذى أعطى السياسة حياته ليُسعد الآخرين وكان عقابه التشريد والطرد والمرض.

عرف التاريخ واحداً من أعظم الشعراء العرب وبقيت حسرة فى قلب السياب أنه بكل إنجازاته الشعريه التى نجحت كانت المرأة أقل إدراكا بها من كل الأحداث إذ كانت عاطفتها ومتطلباتها الحياتية الخاصة تتعلق بمستقبلها هى بمطامحها وفى حسيتها.

أنا أرى أن المرأة فشلت فى جولة حياة السياب العاطفية ونجح هو فيما هو أهم من المرأة وأهم من السياسة. نجح فى أن يكون رائد الشعر الحر.

أتراه كان يفضل النجاح فى الأمرين الأولين؟ أظن كذلك ضحى فى حبه فهو لم يرد تسليمه وضحى فى عمله فهو لم يرد مجداً خاصا بل إنسانية سعيدة.

ما لم يعرفه السياب ورحل قبل أن يسمع به أن كثيراً من الفتيات صرن فخورات إن السياب تغزل بهن وبعضهن زعمن ذلك. حتى أن قسما منهن طلبن منى أن أقول إذا سئلت عن السياب أن السياب هو الذى لم يبادلهن الحب وأنهن عرضن عليه حبهن وطلبن منه الزواج فرفض.

أنا لم أذكر هذا من قبل لأننى لا أصدقه أصلا ولكن فيه لهاث المرأة للوصول للشهرة وقد تأكدن أن السياب لا يستطيع تكذيب هذه الادعاءات. ولا أظن انهن كن سيقلن له هذا وهو حى.

أسفى على السياب إنه أهدر عواطفه ورخصها حينما وزعها لمن لسن جديرات بصدق عواطفه وهن يحملن هذا الزيف العميق فى عواطفهن المزعومة.

دفع السياب كل حياته يوما بيوم وساعة بساعة فى نضال إنسانى حقيقى ضد مفاهيم ظالمة اجتماعيا وسياسيا وظل ينادى كل شىء: الزمان والمكان والظلام والغربة والمرض والموت والحبيبة ويعد هؤلاء بأن النور سيلوح بعد الظلام وأن الخير سينتصر على الشر وأن حنينه إلى الوطن لن يتوقف وتريد الفتيات أن تكون أسماؤهن بين هذه القيم... بموازاة هذه القيم بل مساويات لهذه القيم ليدخلن تاريخ الأدب العربى وحركة الشعر الحر على حساب مشاعر السياب التى لعبن بها وسخرن منها فى وقت كان يحتاج هو فيه إلى التفاتة عين أو لمس شعر أو كف مهما كان نوعها تربت بصدق على كتفه وتقوم بدور الحبيبة لا الممثلة طالبة الشهرة.

عز الدين المناصرة *

هوية مشروخة

- ١ -

لا تَقُلْ لامراةٍ فى الأربعينْ
وَخَطَ الشيبُ جناح القُبَّرةْ
قل لها إنّ سماء الأربعين
فتنةٌ للناظرينْ
عنبٌ، دُرّاقةٌ مُخْضَوضرة.

- ٢ -

لا تقل لامراةٍ...
كم يبلغ الورد من العمر،
إذا كان السؤالْ
أزليًا وعتيقًا كالجبال.

* شاعر فلسطيني يعمل أستاذا في جامعة فيلادلفيا - الأردن.

٣ - لا تقُلْ للشجرة
أىَّ أغصانكِ اجملْ
إنّما مشّط لها الروح وأهداب الرموش
وتغزّلْ.

٤ - لم تكن تعرف شيئًا
من أمور السحر فى التقديم والتأخيرِ... لكنْ
حين أغفتْ وحدها
ثمّ استفاقت فجأةً
صاح بها صوت النذيرْ
حدُقى
هذا النعامُ البربرىُّ النارِ
بالسوطِ... يطيرْ.

٥ - لا تقلْ للسماءْ
أنت زرقاءُ الرمادْ
قل لها... صافيةٌ كالنبع فى أوّلهِ...
قبل الحداد.

٦ - مثل هذا الشاعر الكذّاب
لم تشهد عيونى
يرسم الكلبَ... حمامةْ
ويوازى بين مقهورٍ.. وقاهرْ
فإذا جاء زمانٌ كالأظافر
قال إنّ العين لا تعلو على الحاجبِ...
إنْ شئتَ السلامة.

- ٧ - لا تقلْ للنائحه
كيف ولولتِ بلا دمعٍ يفيضْ
قل لها لا تنشرى، هذى الفضائحْ
كلُّنا للموت رائحْ.

- ٨ - شفتاها من لهيبٍ ودهاليز دروبٍ ونصوصْ
وأنا العطشانُ تحت المقصله
فلماذا حين تُومى ويجافينى القميصْ
لا يجيب البرقُ عن أسئلةٍ منفصله.

- ٩ - قيل لى فى ساحة السُّيّاحِ شالاتٌ
من الكشمير ترتاد ذؤابات الفضاءْ
وعلى كل البلاطات نقوشٌ فى ممّرات الغيومْ
ثمَ أنباطٌ... ورومْ
ثم هذا العوسج البرىّ، مصلوبًا
على كهف الرقيمْ
كيف أمحو شائعات الأعدقاءْ
أيّها القلب الرحيم.

- ١٠ - لا تقل لامرأةٍ فى ذروة الزينة حول الرقَبَهْ
حَطّت المرآة قرب الخشبه
حيث ظلّ الكحل فى الجفن يسيلْ
غيّرَ العاشقُ ميعادَ الندى،
قبل قليل.

- ١١ -

ياصديقى
أيها الغيم الذى يلعب بالزهرِ...
على شال الحريرْ
فوق أكتاف القدود المائساتْ
انثُر الثلج على ساق القرنفلْ
إشرب الكأس وحاذرْ عتمةً فى الطُرُقاتْ
وتمهَلْ.

- ١٢ -

ياصديقى
لستَ مخطوطًا من العهد القديمْ
أنت مغزلْ
ننسج السَرْد على أوتاره البيضاء فى ليل الهمومْ
فتأمَلْ.

- ١٣ -

مرَةً، قلتُ لها يانجمة الهمس الجميلْ
إنَ هذا الاشقرارْ
ليس إلاّ سرطان القيد كالوعد المكبَلْ
قد تصيرين عصير الجلّنارْ
حين تسقين السفرجلْ.

- ١٤ -

كانت الشرفة قرب البحر، ماوى عاشقيْنْ
خِلسةً فى زمن الإغريق، حيث الأرجوانْ
فوق ثوب العرس منقوعًا مع الخَلّ العتيقْ
بعد هذا، طافحًا فى بَدْء حرب الوردتينْ

هجم البحر الذى اهتاج فاقبَلْ
برذاذٍ ساحلىٍّ، يغسل الحلم المؤجّلْ
فمددتُ الكفّ فى غاباتها
صرختْ بى أيّها الوحش الحميم
أترك القاعَ ليسترخى... تَرجّلْ
وتعجّلْ.

- ١٥ - لا تقل لامرأة قبل الغروبْ
جَرّبى كأس النبيذْ
يشعطُ الروح ويشويها
على جمر الرموز الخائفه
قل لها: إنْ تشربى
يخضّرُ فيك الرملُ
تحمّرُ العروق الناشفه.

- ١٦ - بدويٌّ يرشق النار على غابات أوروبا
لتُمطرْ
ياصديقى لا تقل لى
صرتَ فرعًا فى جذوع الشجرة
عُدْ إلى خيمتك الأولى وحدّقْ جيّدًا
فى النبع... تسكرْ
انت فى المهجر مربوط بحبل السَحَرة
لا تقل صرتَ حداثيًا
فهذى الياقة البيضاء، لا تنسى.. وتشعُرْ

البَرابيرُ على أردانك الخضراء، تذكرْ
فتذكرّ قسوة الصحراء فى الفجر المبينْ
أيّها الطفل الهجينْ.

- ١٧ - عَلِلّ الأسباب واذكر جذرها قبل المنام
كيف غاص البحر فى القاع وماتْ
طقّ قهرًا حين دَقْدقْنا الخيام .
فى سهول الغور تحت الشجراتْ
قال ويلى كيف أحيا فى عصور الظُلُمات.!!

- ١٨ - كانت النادلة الشقراء تسألْ
هل هوى الصحراء أنثى
أم لها سيفٌ وأرجُلْ
كنت مقصودًا بهذا وأنا حول السؤالْ
بدوىٌ يَتَفتّلْ.

- ١٩ - مرّةً... خربشتُ فوق الحائط المجنونِ،
فى السور السفيهْ
جملةً فى الحبِّ، تمشى
مثل أغصان الموشّحْ
فى صباحٍ، كان فى اليوم الذى كان يليهْ
جئتُ كيما أقطفَ الموّال من زَهْرٍ تفتّحْ
كانت الحيطان ترشحْ.

٢٠ - طوبةٌ افلتت بتصريحٍ من التاريخِ
قالت للنوافير التي في صخرها البازلتِ
تغلي، تتدفقْ
(مادبا) كانت مَقرًا لعصافير الشرقرقْ
لم تكن للعابر المزعوم مأوى
في ذراها نجمةٌ من بيت لحم
في سماها سَهَرُ الأجدادِ في حقل الشعيرْ
صومعاتٌ من نبيذٍ وبقولٍ وحُبوبْ
يُقرأ المكتوبُ من عنوانهِ
قبل إحراق الرسالهْ
أيها الوجه المُريبْ
في زمانٍ عَظُمتْ فيه البطاله
فلماذا... لا تتوبْ.

٢١ - يا إلهي، لم أعُدْ أعرف في الليل
بأنَّ المشمش البريَّ يهذي في رحاب الأبديّه
غامضًا مثل الوضوحْ
غامضًا كان يصليّ في جبال المجدليّةْ
يتجلّى في العلالي خلف رهبان السفوحْ
وأنا مازلتُ أهذي وأغنّي
غامضًا كالشمسِ، مشروخَ الهويّة.

حياة جاسم محمد

في دار الضيافة



يجلسان على مقعدين متجاورين. طيارة من طيارات شركة الخطوط الجوية الموراني ة. منتصف الليل. تقلع الطيارة بعد تأخر ساعة كاملة. هى فى طريقها إلى موران، مدينة الملح. يصحبها زوجها. يقضى معها أسبوعًا. يمهد لها السبيل إلى مغامرة جديدة من كل وجه. تتلألأ أنوار تونس فى ظلمة الليل. يغشى الأنوار ضباب. الضباب فى عينيها. تهجر مستقرها الأول السعيد إلى موران. تقرأ عن موران. تسمع عن موران. جفاف صحرائها. جفاف الحياة فيها. تهجر مستقرها السعيد إلى موران. غول المدارس الأميركية فاغر فاه. ينتظر المزيد من الدولارات. عليها أن تأتى بالمزيد من الدولارات. لما تقرأ، حينذاك، مدن الملح. لما تسمع عنها. يقرّح ملح موران بدنها وروحها قبل أن تقرأ مدن الملح. تقرأ الجزء الثانى من مدن الملح فى مدينة الملح. يرطب جفاف روحها زهو طفولى. تقرأ الكتاب فى حافلة الجامعة وهى فى طريقها إلى مكان عملها. ورق سميك يغلّف الكتاب. يحميها من أعين المورانيات. يقرأ بعض المورانيين، وهم فى مدينة الملح نفسها، سرد عذابهم.

ها هى موران فى الطيارة. (الدشاديش) البيض. أغطية الرأس البيض. العقال. العباءة السوداء القصيرة. النقاب الأسود الكثيف. يغلف وجوهًا تتطلع إلى الحياة من ثقبين. ترتعد. نقاب أسود كهذا يغلف وجه فتاة الرابعة عشرة. يرهقها سنوات طوالاً قبل أن تتحرر منه. سبع ساعات بالطيارة تفصل المستقر السعيد عن المنفى الجديد.

لا يتحدثان إلا لمامًا. كلاهما مثقل بما يكفيه. أحداث الشهرين المنقضيين. ترحل ابنيها إلى العالم الجديد. بين الأكبر والأصغر خمس ساعات كاملة بالطيارة يرى أحدهما الآخر مرة أو مرتين فى العام. يجمعهم الصيف فى لقاء يدوم شهرًا أو شهرين. لا قلق ولا تهيب. اعتزاز بطولى يستقر فى أعماقها.

تحيا حياة الملح في مدينة الملح. تعمل. تكسب. تدفع العجلة إلى الأمام. لعل المقبل خيرٌ من الحاضر. تطلع وترقب لا غير. تندهش اليوم، وحكاياتها تسرد، من تلك البطولة الخرقاء. أين هي؟ سنوات الملح في مدينة الملح تأكل البطولة. تردد: «ذاك الغيم جاب هذا المطر».

ترتدي (بلوزًا) لا يبدو من كميه غير كفيها. (تنورة) طويلة ترتفع عن الكعبين قليلاً. تغطي شعرها (بإيشارب) فيه حمرة وزرقة. تعقده من الخلف. لا تُرضي زوجها الحمرة والزرقة. ألوان حداثة. يحدثها عن الانغلاق الاجتماعي هناك. مشاهداته من زيارات رسمية يفرضها عمله. جوربان سميكان يغلفان القدمين. ترتعد. ماضيها البعيد يعود. عبودية جديدة بعد طول انطلاق. تعزي نفسها. تختار عبوديتها الجديدة من أجل غاية نبيلة.

تحط الطيارة في المطار. ضخامة وفخامة لا حدود لهما. سرعان ما تكتشف الخواء الرهيب. يقفان في صفوف الأجانب. انتظار طويل. هما أمام مسئول يتفحصهما. نظرات قاسية. الوجه صلدٌ. انغلاق الشفتين متجهم. انفراجهما ألفاظ استعلاء. تسمع كثيرًا عن استعلاء المورانيين على المتعاقدين. تعيش الآن مرارته. أول ما تسمع:

- هل لك (محرمٌ) يصحبك؟

- لا. يرحل زوجي بعد أسبوع.

بعد أسئلة كثيرة يتسلمان جوازهما. عليهما أن ينتظرا متاعهما القليل. عليهما أن ينتظرا مقدم الفجر في المطار. تأخذهما طيارة أخرى إلى موران نفسها. يشهدهما الصباح في موران. رحلة عسيرة تنذر بإقامة عسيرة. يطوفان بأمتعتهما في المطار الضخم. مئات الأشخاص من أجناس وألوان مختلفة. عشرات من العمال الأجانب يحفظون للمطار نظافته ورونقه. دمى آلية تتحرك. لا نظرة رد في العينين. لا ابتسامة ترحيب على الشفتين. لا تعبير من أي نوع على الوجوه الصلدة. سرعان ما يرتديان، هما أيضًا، القناع الجديد. عليهما أن ينضما إلى القطيع. عصا الراعي تعيد الآبق من الخراف إلى حظيرته. تقسو نظرتها. تقسو ملامح وجهها. يقسو كلامها. تقسو نفسها. تستعد لصراع البقاء في موران. ترتمي منهكة على مقعد في المطار. تريح رأسها على مسنده، تغطي بإغفاءة رحيمة في ليلة سهاد طويلة. ينتظرها غدٌ من العمل الشاق في موران. عليها أن تستكمل رسميات التعيين. أروع ما في ليلتها تلك كوبٌ من الشاي الساخن تذكره حتى اللحظة. ينعش الشاي بدنها المكدود.

الرابعة صباحًا. تقلهما الطيارة إلى موران. يجلسان متجاورين. ملابسها تضايقها. يثقل (الإيشارب) رأسها. ينزلق. عليها أن تعيده إلى موضعه. لعبة عابثة لا نهاية لها. تفكر قدماها وساقاها السخونة تحت جوربين سميكين. لا يبدد السخونة التكييف. كيف تحتمل جوربيها في قيظ موران الأهيب؟ إحدى الصعاب الكثيرة المنتظرة في المغامرة الجديدة. تقترب الساعة من السادسة. تحط الطيارة في مطار مدينة الملح. يتضاءل المطار الجديد أمام هيبة المطار الأول.

تقرأ فى الصحف أن مطارًا عالميًا ضخمًا يشيد فى موران. يوشك أن يكتمل. لابد أن يكون المطار المشيد الأضخم والأبهى. موران هى القلب. لابد أن تتفوق، فى كل مضمار، على منافستها القديمة الجديدة. ينتظران مقدم صديق يصحبهما فى سيارته إلى دار الضيافة. الا ينبغى أن ترحب بها جامعة موران نفسها؟ الا ينبغى أن تقلها سيارة الجامعة إلى مستقرها الجديد؟ يهاتف زوجها صديقًا بورانيًا. يهاجر البورانى إلى موران. يتمورن ملتحقًا بأقربائه هناك. هو من منطقة فى جنوب بوران حيث تتداخل موران وبوران أرضًا وأناسًا. تداخلاً يصعب فصله. حين يتغير ما يتغير فى بوران يهجر البورانيون أرضًا يشق عليهم هجرانها. يقيم الصديق سنوات فى موران تكسبه الجنسية المورانية. يغدو مورانيًا أكثر من المورانيين أنفسهم. ينتظران. تحاصرها (الدشاديش) البيض وأغطية الراس البيض. لا تخشى لومة لائم. هى فى حماية محرم يضمن حسن سلوكها.

يقدم الصديق. عناق وقبلات مع زوجها. يجرؤ على مصافحتها. تندهش. يجاور زوجها الصديق على مقعد السيارة الأمامى. هى فى زاوية من المقعد الخلفى كما تقتضى آداب موران. موران مدينة الرجال. الحريم فى حماية الرجال. هى حرمة تنضم إلى حريم تكتظ به موران. حريم من أصيلات موران. حريم من أجناس وألوان مختلفة. حريم من العالم الجديد. كل امرأة فى موران تغدو حرمة. تتطلع إلى الخارج. تتعرف على مستقرها الجديد. خليط معمارى متنافر مستورد من مختلف أنحاء العالم. كثيرٌ من المبانى الحكومية زجاجية ضخمة تذكرها بمبانى تكساس. حتى المعمار الكورى يجد من يتبناه. قصرٌ باذخ يصدم عينيها بمعماره الغريب. ينبتّ عن المكان الذى يقوم فيه. يفتقر ما تراه من المدينة إلى أصالة معمارية وشخصية مميزة. فى عاصمة بوران، القريب البعيد، يطرد المعمار المستورد المعمار الأصيل. لهوجة الحضارة. تقتحم عينيها الجدران المرتفعة. كل بيت يحتمى من الأعين بجدار يحجب نوافذ الطابق الثانى منه. نساؤه مصونات. أين مكانها هى؟ أية جدران ستطبق عليها؟ كيف تألف حياة الجدران بعد حياة البحر والشمس والفضاء فى مستقرها الأول؟ يعصف بها الحنين، ولما تمض غير ساعات، إلى تعانق الأبيض والأزرق فى المعمار التونسى. إلى البحر، صديقها وملاذها فى الملمات. غول المدارس الأميريكية جبار لا يقاوم.

عند دار الضيافة. بعد الإجراءات الرسمية يودعهما الصديق البورانى المتمورن. يعد بزيارتهما فى المساء. يصحبهما أحد العاملين فى دار الضيافة إلى شقتهما. يضع متاعهما عند الباب. ينصرف. يدخلان ويقفلان الباب بالمفتاح. ترهبها ظلمة المكان على الرغم من أنوار الصباح فى الخارج. ترهبها عتمة المكان على الرغم من ضياء المصابيح. يرهبها الصمت. ترهبهاالعزلة. غرفة النوم. لها نافذة واحدة. النافذة مغلقة تغطيها ستارة سميكة. غرفة الجلوس. نافذة وحيدة مغلقة تغطيها ستارة سميكة. مطبخ صغير بلا نافذة. ترهبها العزلة. تجرؤ على إزاحة الستارة قليلاً عن إحدى النوافذ. تطالعها نافذة مغلقة تحجبها من الداخل ستارة سميكة. لا ترى ولا تُرى. ترى المكان ويراها المكان. تكاد تبكى. الشرفة الرحبة الجميلة. النوافذ الكثيرة المفتوحة للنور والهواء. انى تنظر منها تجد البحر وتونس على مبعدة يسيرة. حياة عسيرة. صراع بقاء

عسير. عليها أن تخوض التجربة وحدها. الدولارات لا تُمنح. غول المدارس الأميركية فاغرٌ فاه. ينتظر المزيد من الدولارات. تقبض باليمين وتعطي بالشمال. تتطلع إلى زوجها صامتة. يتطلع إليها صامتًا. تبحث عن يده. يحتوي يدها صامتًا. يُدرك جسامة التجربة التي تخوضها. عطشى إلى النوم. ترتمي على الفراش منهكة. تحظى بنومة رحيمة. تستفيق لتجد زوجها نائمًا.

تنهض متثاقلة. يرهبها الصمت. تخنقها العزلة. توقظ زوجها. يستعيدان وعيهما بالمكان الجديد والحياة التي تنتظرها. يخرج زوجها باحثًا عما يتيسر من الطعام. تقبع هي في الغرفة منتظرة أوبته. هي في موران. عليها أن تتمورن. غداؤهما صامت متثاقل. ما أقل الكلمات عند اصطخاب المشاعر.

يأتي المساء بصديقهما البوراني المتمورن. تلقاه كاشفة رأسها. بلا جوربين. تسترها الجدران من الأعين. حقيقة تدركها سريعًا. الحياة داخل الجدران غير الحياة خارجها. عليها أن تحذق اللعبة وأن تستفيد من رُخصها. ستعلمها الأيام في موران الكثير. تجالس الصديق وتحادثه. أول تحدٍ يا موران. تنتشي بفرح طفولي بعد زمن ينضم إليهم صديق بوراني آخر. يريد أن يتمورن لكنه لا يحظى بالنعمة. (الدشداشة) البيضاء وغطاء الرأس الأبيض. يأتي مزهوًا. يجلس منتفخًا. اسمه على كلّ لسان. تُكتب عنه الدراسات. هو من بلدتها الصغيرة في بوران. تتقدم به الأيام. يعرف كيف يلعب اللعبة. يحظى بالماجستير من بلدٍ عربي يمنح شهاداته بجهدٍ يسير. لا يحجبها عمن يطلبها. يحظى بالدكتوراه من بلدٍ أجنبي يكيل بمكيالين. واحد للطلبة من مواطنيه وآخر للطلبة الأجانب. يستنزف أموالهم. يمنحهم الشهادات دون علمها. يطبع الأستاذ رسالته العربية بعد أن تصحّح هي الأخطاء النحوية واللغوية فيها. هو اليوم ذائع الصيت. تكتب عنه الدراسات. يجلس منتفخًا خفيض الصوت. يخرج كلماته القليلة من طرف لسانه. حديث يناسب هيبته العلمية. يتفضل بالزيارة. تجالس رجلين أجنبيين حاسرة الرأس مكشوفة القدمين. يومها الأول في موران. يا لها من جريئة!

هما وحيدان في الشقة بعد خروج الصديقين. يحل الليل. الليل ليلان. ليلٌ في الخارج وليل داخل الغرفة. ليل ثالث في نفسها. مرارة وأسى (وتهيب الآن) ربما. لابد من صراع البقاء. يفاجئهما جرس الباب برنين غير متوقع. صديق بوراني وزوجته. أستاذان يريدان أن يتمورنا لكنهما لا يحظيان بالنعمة. يرتدي الزوج لباس المورانيين المعهود؛ (الدشداشة) والعقال والنعال. تغلف زوجته بدنها بالعباءة. يحجب وجهها عن الأنظار النقاب الأسود الكثيف. البياض للرجال. السواد للنساء. يرعبها سواد الصديقة. تستدل عليها بصوتها. يدخلان. يُغلق الباب. تزيح «جنان» النقاب الأسود. تزيح العباءة السوداء. حياة الداخل. يرعبها وجه جنان مكشوفًا أكثر منه مستورًا. سواد فاحم يلون الحاجبين الكثيفين. حمرة فاقعة تصبغ الشفتين الدقيقتين. على الخدين لطختان حمراوان. يجلسون. حديث المجاملات. من يعرفها بالصدق فيه من الكذب؟ لابد، في نهاية المطاف، من الحديث عن الطعام. لابد من اصطحابهما إلي شقة الصديقين لصق دار الضيافة لتناول العشاء، لابدّ من تلبية الدعوة على الرغم من الإرهاق البدني والنفسي.

فى الطريق تعود جنان شبحًا أسود لا يتميز عن سواد الليل. تعرض جنان عليها أن تعيرها عباءة حتى تبتاع لنفسها عباءة. ترفض العرض شاكرة. لا تنوى ارتداء العباءة. الركود الخانق نفسه فى الشقة الأخرى. الجدران. النوافذ المغلقة. الستائر المسدلة. تتنفس ركودًا خانقًا. يشتعل الحنين إلى هواء البحر. يطول الحديث. التاسعة أو العاشرة ليلاً أفضل وقت لتناول العشاء العربى الدسم. أصناف الأطعمة البورانية والمورانية. لابد من ملء المائدة. يأكلان ارضاءً لا رغبة. يجامل زوجها أكثر من طاقته أحيانًا. تجامل هى. تأكل قدر طاقتها. لابد من إطراء الطعام. لابد من المبالغة فى ذلك.

بعد إرهاق بدنى ونفسى طويلين يغادران. هما أحوج ما يكونان للراحة. نومة عميقة منتهكة بعد يوم منهك. النوم هروب إلى حين. «ده النوم يا ليل نعمة يحلم بها الساهر». لعل المتوسط يأتيها ما دامت لا تملك أن تذهب إليه.

التاسعة من صباح اليوم التالى. تنقلها وزوجها سيارة إلى مبنى إدارة الجامعة البعيد. لابد من استكمال الإجراءات الرسمية. فى المبنى ذى الطوابق الكثيرة مصعدان. يرتقى زوجها مصعد الرجال. ترتقى هى مصعد النساء. ينتظرها زوجها قرب الباب الفاصل بين قسم الرجال وقسم النساء. يلفظها المصعد فى طابق كثير الارتفاع لا تذكر الآن رقمه. هى وسط حشد من النسوة. الملابس الطويلة تكاد تلامس الأرض. الأصباغ الفاقعة تلون الوجوه. شعور مسدلة منثورة. شعور مضمومة مرفوعة. فى الداخل يُباح ما لا يباح.

يدهشها أن ترى من يغطين رءوسهن حتى وسط النساء. يتوهج الذهب فى مواقع كثيرة من الأجساد النسائية. حول الساعدين. حول الرقبة. حول الأصابع. حول الساقين. لا تكاد تصدق. لا وجود (للحجل) أو (الخلخال) فى بوران اليوم. هو جزء من ذكريات طفولتها البعيدة هناك. يُبعث اليوم حيًا متوهجًا. ستصعق حين ترى هذه الحلية حول سيقان أوربية وأميركية. يتوهج الذهب بل الماس أحيانًا على أحد جانبى الأنف. لا تكاد تصدق. «خزامة» الفلاحات البورانيات. ذكريات طفولتها البعيدة. ها هى تبعث عند المتعلمات المورانيات، ذهب أو ماس. هل يعرف هذا المجتمع المترف الطبقية؟ هل يعرف صراع الطبقات؟ ستكتشف ذلك قريبًا. الإجراءات الرسمية بطيئة معقدة. أوراق وأوراق. من غرفة لأخرى. من دهليز لآخر. أنواع المشروبات الساخنة والباردة. أصناف المآكل الخفيفة والثقيلة. ذلك جزء من روتين العمل.

عليها أن تنتقل إلى قسم الرجال لاستكمال الإجراءات. يرشدونها. تتبع الإرشادات. هى أمام باب ضخم محكم الإغلاق. عند الباب امرأتان عملهما فتح الباب لخارجةٍ أو داخلة أو لتسلم الأوراق الرسمية من عالم الرجال. تفتح إحداهما الباب، تغطى رأسها (بالإيشارب). تمرق من الباب. ينتظرها زوجها عند الجانب الآخر. يجلس عند الباب رجلان ضخمان لكل منهما لحية طويلة كثة. يسألان كل خارجةٍ عن مقصدها. يطرقان الباب ويوعزان بفتحه لكل داخلة. تقتحم عالم الرجال صحبة محرم يحميها من العبث. تستكمل الإجراءات المعقدة. تغبط نفسها لذلك. لن تضطر إلي العودة إلي هذا المكان. يستلفت انتباهها أمرٌ تستغربه. الستائر السميكة مرخاة على النوافذ فى قسم النساء على الرغم من ارتفاع الطابق الشاهق. من نوافذ الرجال تتوهج الشمس وتتألق زرقة السماء. تتنهد. مثل هذا ينتظرها. هل تنحنى؟ هل تتمرد؟ لا تدرى،

تعيدهما السيارة إلى دار الضيافة. تكره العودة إلى العزلة والوحشة. ترهب الآن تجربتها الجديدة. عليها أن تهيىء نفسها للمعركة المقبلة.. عليها أن تكون شديدة البأس.

يشهد اليوم الثالث ذهابها إلى حيث تعمل. تنقلها وزوجها إلى هناك سيارة. سورٌ ضخمٌ شاهق الارتفاع يطوق المكان. يذكرها بأسوار السجون فى الأفلام. ينتظرها زوجها عند الباب حتى تنتهى من شأنها داخل المكان. عند الباب يجلس رجال غلاظ شداد. فى يد كل منهم عصا تاديبية تنتظر من تؤدبه. يحرق الجوربان قدميها ينزلق (الإيشارب) عن شعرها فتسارع إلى تثبيته فى موضعه المفترض له. تجتاز الباب لتجد نفسها فى عالم النساء. تزيح الإيشارب عن شعرها. ينفذ لظى الشمس عبر جمجمتها إلى عقلها المنهك وروحها المضطربة. الأسوار أمامها وخلفها. عن يمينها وعن شمالها. ترفع راسها عاليًا لتحظى بزرقة السماء. ستدعو هذا المكان «قلعة كافكا». ستدعوه «بيت الموتى». ستكون أيامها الميتة فيه مادة نص سردى آخر. حشدٌ من النساء متباين الأعمار. الألوان الصارخة والهادئة. بريق الذهب والماس. الأصباغ الفاقعة تغطى الوجوه. تشق طريقها وسط الحشد. تبدو فى ملابسها المتواضعة أقرب إلى العاملات.

ترتقى السلم إلى الطابق الثانى. تقابل وكيلة القسم وزميلاتها الأستاذات. تلتقط عيناها بسرعة أن كثيرًا من زميلاتها لا يرتدين جوارب. أول خطوة على درب الحرية. ستخلع غدًا جوربيها. عليها أن تدرس اثنتى عشرة ساعة فى الأسبوع. تستعين بمكتبة المكان المتواضعة. تحمل كتبها القليلة وتخرج. لا تنسى ان تثبت (الإيشارب) على رأسها. ينتظرها زوجها فى القيظ اللاهب. يعودان إلى دار الضيافة. إلى الصمت والعزلة والوحشة. تعلن لزوجها ثورتها على جوربيها. يتهيب العواقب. ينتهى نقاشهما بالرضى أو عدمه. لا تدرى. عليها أن تضع عنها بعض أثقالها. الأثقال فى موران كثيرة. أين منها تونس؟ أين منها الحرية؟

تلفها دوامة العمل. تبعدها بعض الوقت عن العزلة والوحشة. يأتيهما مساء ذلك اليوم بالصديق البورانى صحبة بورانى آخر متمورن. الملابس ذاتها. غطاء الرأس دون عقال: بذلك يتميز العلماء المتفقهون فى الدين عن سواهم. ما أهونه من اختلاف. تجالس العالم المتفقه فى الدين حاسرة الراس مكشوفة القدمين. بين الجدران يُباح ما لا يُباح. تعرف من زوجها الكثير عن ماضى ذلك العالم المتفقه فى بوران. تنام ليلتها تلك منهوكة. تجهدها الحياة الجديدة. تجهدها بدنيًا وتجهدها نفسيًا.

صباح اليوم الرابع. تقلها سيارة الجامعة إلى مكان عملها. السائق مورانى. ستعلم ان جميع المتعاقدات فى حماية سائقين مورانين. يجب أن يكون سائقو سيارات الجامعة من المورانيين. بعد لحظات يحاول السائق الموارنى محاورتها. يحدثها عن نسوة يرتدين الملابس الفاضحة. يكشفن سيقانهن وأفخاذهن. يحدثها عن طالبة وُجدت فى المسجد مساءً. تدعى أنها هناك للصلاة. يشكك هو فى ذلك. تفزع لكلام لا تتوقعه. لا تعرف بم تجيب. تصمت. الصمت من ذهب.

يومها الأول فى العمل. بلبلة وأسى. تجهدها كثرة الدروس يجهدها القيظ اللاهب فى تنقلها بين الصفوف المتباعدة. يجهدها صعود السلالم. عودة منهكة إلى دار الضيافة. يندهش زوجها لمرآها. تصطبغ وجناتها بحمرة قانية. يحرقهما القيظ اللاهب. يدرك جسامة المهمة التى تنتظرها. أين أنت يا تونس؟ ساعتان من التدريس. بقية وقتها للقراءة والبحث. اثنتا عشرة ساعة فى الأسبوع. خمسة أيام بتمامها. مساء ذلك اليوم وليلة تهيؤ لدروس يوم يليه. اليوم الخامس. ينقضى سريعًا فى دوامة العمل المجهد. فضيلة العمل المجهد أنه يسلبها نفسها وتفكيرها.

اليوم السادس. عطلة نهاية الأسبوع. أين يمضيانها؟ أيذهبان إلى الحمامات؟ ينتظرهما غداء شهى من السمك. يتناولانه وهما يشرفان من علٍ على المتوسط. يهبطان إلى صديقهما البحر. يطوفان به حتى يتعبهما الطواف. يعودان إلى تونس فى المساء طيرين سعيدين. أيمضيان إلى بنزرت؟ ينتظرهما سمك لذيذ فى مطعم يكاد يلامس أمواج المتوسط. أيمضيان إلى سوسة أم إلى المونستير أم إلى طبرقة وعين دراهم؟ سيمضيان عطلة نهاية الأسبوع بين الجدران فى دار الضيافة. مع الصمت والعزلة. هى فى موران. تزدحم الشوارع بالمارين دون المارات. لا تخرج الحريم إلا لضرورة قصوى. ليس الترويح عن النفس بالضرورة القصوى. بين الجدران فى دار الضيافة يحصيان الدقائق والساعات. لعلهما فى حاجة إلى ذلك. بعد يومين يتركها تخوض صراع البقاء فى موران. عم يتحدثان؟ عن ماضيهما الجميل؟ هو اليوم أوجاع ذكرى. عن حاضرهما القاسى؟ عن ابنيهما البعيدين؟ عن آتٍ مجهول لا سبيل إلى التكهن به؟ الصمت أكثر من الكلام.

دعوة للعشاء لدى صديق بورانى آخر. لا يريد هذا البورانى أن يتمورن. هو فى موران لأجل محدد. يجمع المزيد من النقود. ما يدعوه لذلك؟ ضرورة قصوى؟ أم هو يحب المال حبًا جمًا (هل هناك من لا يحب؟) لا تدرى. تصحب هذا البورانى زوجته. ستذهب لتراها. ستنقضى الأمسية أسرع مما يظنان. فى دار الصديق البورانى. (الدشداشة) والنعال دون العقال. سترى كثيرًا من أساتذة الجامعة المتعاقدين يرتدون (الدشداشة) والنعال فى غير ساعات عملهم الجامعى. ينشدون مزيدًا من الهواء فى قيظ موران اللاهب. ويتشبهون بالمورانيين، لعل المورانيين يقبلونهم ويقبلون عليهم. يلتقيان هناك بالصديق البورانى المتمورن صحبة زوجته. الرجال والنساء فى جلسة مشتركة بين الجدران يُباح ما لا يُباح خارجها. جميع الحضور ، إلاها، من مدينة واحدة جنوب بوران. للشعر نصيب من الحديث. زوجة الداعى ابنة شاعر بورانى معروف. الحديث عن ذلك الشاعر ممتع مؤلم. رصاصة الرحمة يا إلهى. مائدة العشاء مكتظة بأصناف الطعام البورانى والمورانى أيضًا. الكرم العربى لمعيار الصداقة والمودة. عليها أن ترضى الداعيين. عليها أن تأكل أكثر مما تطيق. تفعل أحيانًا. ينقضى بعض من الليل. هى بين السرور والأسى. سرور بانقضاء الوقت. أسىً لفراق عن زوجها ينتظرها بعد يوم واحد. وحيدة. عليها أن تصارع حتى الرمق الأخير. يشكران الصديق الداعى يعودان إلى دار الضيافة. الجدران السميكة. الوحشة والعزلة. الصمت أكثر من الكلام. ينامان ولا ينامان. إغماضة القلق لا إغماضة الراحة.

اليوم السابع فى دار الضيافة. يستيقظان مبكرين. يتناومان لعلهما يقتلان بعض الوقت. يقتلهما الوقت. سيقتلها

الوقت وحيدة فى موران. أيامًا وأسابيع وشهورًا. تهزها زوبعة من المشاعر والأفكار. مستقبل مجهول لا تدرى مفاجآته. الحاضر. تنفيه. تلفظه. الحاضر دار الضيافة وموران. أنى لها أن تنفى موران. موران أنشوطة حول رقبتها. تهرب إلى ماضيها. ماضيها البعيد. الطموحات لا تعرف للأفق حدودًا. العنفوان. أيامها الأسطورية فى جنائن تموز العاشق. هى طير يحلق نحو ذرىً قصية. تذكر تفصيلات صغيرة من لقاءات حبهما. أماكن اللقاء. كلمات قالها. كلمات قالتها هى. تحفظ أبياتًا من شعرٍ كثير خصها به. كيف لا تنسيها أحداث عشرين عامًا تلك التفصيلات؟ ذكريات رحلتهما المشتركة خلال عشرين عامًا من اليسر والعسر. يصمد الحب لكل الأزمات. تظل جنائن تموز العاشق شعاعًا يبدد ظلمات أيامها. تظل ملاذًا يحميها حين تجد نفسها فى العراء. يطول التناوم. لابد من النهوض. ينهضان.

يومهما الأخير معًا. يشهدها الغد وحيدة فى موران. تتلو الغد أيام وأسابيع وشهور لا تعلم عدتها. الصمت أكثر من الكلام. إفطارهما الأخير المشترك. تأكل ولا تأكل. الصمت أكثر من الكلام. تمضى الدقائق بطيئة متكاسلة. ليتها تبطئ وتتكاسل أكثر. ليت اليوم يمتد فلا يتلوه غد. ترهب الغد. تطوف بين الغرف والمطبخ والصالة. حيوان حبيس فى قفص. يريدا الانفلات. تستدرج زوجها إلى الحديث. حيث الماضى. يحيا الحاضر والمستقبل. لابد من حديث الماضى. حماها فى زوبعةٍ تعصف بها. يتحدثان. أيام حبهما فى جنائن تموز. أسرتهما الصغيرة الهانئة. ابناهما. طفلان. صبيان. شابان. أين هما منها ؟ أين هو منها غدًا؟ يشهدهم الغد متباعدين تفصلهم آلاف الأميال. قدرها الأسوأ بينهم. تحيا وحيدة فى مدينة الملح. تطعم ملحًا. تتنفس ملحًا. يقرّح ملح موران روحها قبل بدنها. ليته يعيدها إلى مستقرها الأول السعيد. تحدث نفسها ولا تحدثه. غول المدارس الأميركية فاغرٌ فاه. لابد أن تلقمه مزيدًا من الدولارات. كم يطول صراعها؟ ما نهاية المطاف؟ لا تعرف، تلك اللحظة، أن نهاية المطاف أقسى مما تظن. تتلقفهما المنافى متألين مكدودين. تنصهر اليوم، وحكايتها تسرد، فى أتون تلك التجربة. سعيدة هى حينذاك على شقائها. مقارنة الأسوأ بالسيء. حيلة العاجز عن التغيير.

يحين حين الغداء. يخرج ليأتى بما يسد الرمق. تقبع هى بين الجدران، تنتظره مع الصمت والعزلة والوحشة. الغداء الأخير صامت متثاقل. لا يخفيان القلق والأسف. الرهبة من الآتى. بعد الغداء يجمع زوجها حاجاته القليلة. يستعد للعودة فى اليوم التالى. يتركها فى السادسة من صباح الغد. يتركها لواقعها الكالح فى موران، مدينة الملح. تمر الساعات بطيئة متثاقلة فى دار الضيافة. الذكريات الهانئة والمخاوف والعزلة. لا تريد للنهار أن ينقضى ويسلمها للغد. العشاء. ما تبقى من طعام الغداء يكفى. أنى لهما أن يطعما؟ تنغلق المعدة عن الطعام. يغلقها الأسى والقلق. الليل. ظلمة. عزلة على عزلة. وحشة على وحشة. يقترب الغد. تغمض عينيها على الشجن والتساؤلات.

تسأل نفسها. لم ترفض واقعها الجديد منذ اللحظة الأولى؟

لم لا تنتظر حتى يتكشف لها الواقع الجديد عما يخفى اليوم؟ واقع موران اليوم صورة من واقع عذاباتها الماضية فى بوران. واقع موران اليوم يعيدها إلى واقعها فى بلدة (ب) قبل أكثر من ثلاثين عامًا. عباءات موران تذكرها بعباءة تلف

بدنها الصبي وهي في الثانية عشرة من عمرها. النقاب في موران يذكرها بنقاب كثيف يغلف وجه فتاة الرابعة عشرة. يجعل عالمها ظلمة دائمة. واقع موران اليوم هو ماضيها البعيد. تعود إلى ماضيها الذي تمقته وتزدريه. تعدو إليه مكرهة. غول المدارس الأميركية فاغرٌ فاه. ينتظر المزيد من الدولارات. سيتكشف لها المزيد من واقع موران. سيقسرها على العودة إلى ماضيها أكثر فأكثر. ستزداد رفضًا مقنعًا لواقعها الجديد. يضنيها التفكير. تنام نومة القلق.

رنين منبه الساعة. يحل الغد. ينهضان على عجل. يرتديان ملابسهما مسرعين. لا إفطار. لا وقت ولا شهية. لا تقول شيئًا. لا يقول شيئًا. يُقرع الباب. الصديق البوراني المتمورن. يستحث زوجها ليخرج. سيصحبه إلى المطار. يخطف زوجها حقيبته. ضمة عجلة وقبلة دون كلمات. يندفع إلى الخارج. لعله يريد أن يخفف عنها وعن نفسه مرارة اللحظة. هل إلى ذلك من سبيل؟

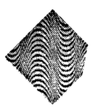
تقف أمام الباب المغلق ذاهلة. تفتح الباب. تندفع إلى المصعد. تهبط إلى الطابق الأرضي. إلى الشارع. لعلها تراه. لا أحد. هي وحيدة في موران، مدينة الملح. تجرجر قدميها عائدة. تجمع متاعها. تنتظر القوامين على أمرها.

سينقلونها إلى سكنها الجامعي في حي (البرعية). رحلة جديدة. واقع جديد. صراع جديد. ستبدأ حكاية أخرى من حكايات منفاها في موران، مدينة الملح.

الرباط .



وليد منير



النـــــورس

والعَصرْ

إن الإنسان لفى خُسر

إلا من هاجر من يابسةٍ

متقلبة الوجدان

إلى حركاتِ الريح

وإيماءات البحر

رفرفتان

ويصعدُ طير النورس فوق الماء

ويهبطُ طير النورس فوق الجِسر

لو أن فؤادى يغفو بين أناملها العشرِ

ويستيقظُ بين أناملها العشر

لجعلت لهذا الجسد الأبيض أجنحةً

وخرجت به من تيه المخلوقاتِ

وجاوزت به قافلة الأسر

ثم طفقنا نعلو

نعلو

نعلو

خلف حدود المجهول

ونسكب فى كاسينا

من خمرةِ هذا الدهر

طائر النورس جوّاب

سماواتٍ

وملاّح بحارٍ ومدنْ

طائر النورس صعلوكٌ قديم

يتمشى فى الزمن

حزنه من خامةٍ أخرى

وأفراح رؤاه

غيمةٌ تهطل فى جنة عدن

طائر النورس يحسو حسوتين

من مياه البحر

لكن المدى ينبعُ أين؟

طائر النورس لا يبحث إلا عن

بداياتِ المدى

وعن الحلم الذى يجرفهُ التيارُ

فى المنحدر الآخر،

عن آدم فى صورته الأولى،

وعن لؤلؤتين

طائر النورس نحاتٌ شقى

ينحتُ الريح بأزميل القلق

وله قلبٌ عصىٌ

كلما حط مرق

طائر النورس يسمو فوق آلامِ البشر

وطموحاتِ الشراع

ويرى أبعد من كلِّ المحبين

له فلسفةٌ صوفيةٌ فى الشطح،

لكن السفر

زاده شوقًا إلى نفى القناعْ

طائر النورس روحٌ تتقلب

فى مساحاتِ البياض

وله أسرارُه

يحملها فى كلِّ أرض معه

حين يقيسُ الكون

لا يبدو له الكون كبيرًا

وإذا ضم على الدنيا جناحيه

اشتهى ما هو أصعب

طائر النورس قد عاش وجرَّبْ

والنورس

والليل إذا عسعس

وصباحك لما يتنفس

يا أنثاى.

ويا سرى المسكون كدمع الربَّانيين

بكل بعيدٍ ومقدس

شمس الدين موسى

نقطة الصفر



لم أتوقع، كما لم يتوقع أحد توقيت ساعة رحيل الشيخ، التى أتت على غفلة من أبنائه، وأشقائه، وأبناء المدينة الصغيرة المحاطة بروائح الريف التى يعيش فيها. ولم أستطع أن أحدد طريقة التفكير والتعامل مع الموقف. فى تلك الساعة التى فاجأت الجميع، الذين أتوا من كل ناحية لمجاملة الأبناء والأشقاء والزوجات وغيرهن فى تلك الأمسية الحارة.

كان الأبناء الذكور الثلاثة يجلسون أسفل صورته شديدة التأنق، حيث عيناه تنظران للأفق فى كبرياء، داخل زيه المختار، الذى كان له الكثير من المهابة، وفوق رأسه غطاء الرأس الجوخى، الذى يلفه بشال عمامة أبيض ناصع أحاطه بجوانب الرأس ، فأعطاه الكثير من الثقة، والرضى والجلال.

جاء صوت أصغر أبنائه، من آخر امرأة اقترن بها:

- لم تكن المفاجأة فى غيابه جاءت المفاجأة بعد الغياب.

وكأنه بهذا ألقى قنبلة كانت موقوتة. نظر جميع الحاضرين إليه.

لم يظن أحد من الحاضرين أن يكون المتحدث أصغر الأبناء، وسط الحضور وبين أشقائه الكبار. رد الشقيق الأكبر عليه بنظرة ملفوفة بالتجاهل، الذى يشى بالرفض والاستسلام، وكأنه لم يسمع شيئًا. بينما تراوحت نظرات الآخرين ولفتاتهم بين مدرك لمغزى العبارة وماوراءها، أو مستنكر لها، أو من تشى لفتاته بوقوع أشياء لم تفصح عنها الكلمات البسيطة المترددة..

كان كل ما يجرى أمامى يمثل مفاجأة غير متوقعة. أخذ الابن الأصغر يطفئ سيجارة من أخرى، وكان معروفًا عنه أنه لا يدخن فى وجود الشيخ، أو أمام أشقائه الذين يكبرونه. جاءت إيماءاته محملة بنوع من التحدى غير المعلن.

كلما كدت أستأذن، كانت الأصوات ترتفع من أطراف متعددة تتمسك بوجودى، فأنا لا أحضر إلى بلدهم إلا فى المناسبات وكفانى عناء السفروالانتقال. وعندما عزمت على الرحيل فعلاً، تجاوزوا الكلمات التى تتمسك بى، وجذبنى أصغرهم بقوة للمكوث معهم، فهم يريدوننى. كما برزت تلك الرغبة واضحة على ابنتيه الوحيدتين وسط أشقائهما الأربعة.. أحسست فى عيون الكبار أن ثمة لا مبالاة، وعدم تشدد فى ضرورة مكوثى. عندها أدركت أن لحظة رحيل الشيخ كانت نقطة الصفر، التى تفجر بعدها ما لم يكن معلنًا، ولكنه يعلن الآن عن نفسه بشكل محسوس، ولما كانت درجة قرابتى لهم متساوية، لذا لاح ترددى فى الانتظار، ولم أستطع أن أحزم الأمر بالذهاب. ولعل ما كان يدفعنى للمكوث، ما رواه الناس عن الشيخ من حكايات وطرائف، كادت تصبح مثل الأساطير لدى البعض، كانت تأخذ طريقها لآذاننا نحن أقاربه فى القاهرة بين حين وآخر. حيث كان الشيخ صاحب جولات وصولات، فهو ينتمى عن طريق أجداده للأسر القديمة، فجد جده تولى مسئولية الالتزام على الناحية، وكان بمثابة الحاكم والمسئول عن رعيته فى توريد المكوس المفروضة للوالى، مما جعل الشيخ يحيا حياته التى استمرت إلى الثمانين على صيت وأخبار آبائه، الزاخرة بالنوادر والحكايا. وكان فى شبابه يعد النساء فى كل فترة من حياته، ولم يكن يفضل من النساء إلا الفتيات الصغيرات، كما لم يبق بين يديه من عقار وصله من الآباء سوى بيت العائلة الذى جرى عليه الكثير من التجديدات بفضل ابنه المهندس بالخليج، وظل طوال حياته بعد ذهاب الأموال والعقارات يعمل بالتجارة فى أحد المحلات القديمة التى ورثها عن أبيه. وكان هو أقدم محل فى طريق السوق بالمدينة الصغيرة، التى ازدحمت بالبضائع المستحدثة داخل الواجهات الزجاجية من المأكولات، وحتى الأدوات الكهربائية والصحية، وبنك الصرافة.. لكن ظل الجميع يعرفون محل الشيخ، فهم يشترون منه، أو يستدينون منه كما كان يقال دون أن يستغل حاجة المحتاجين، فالكل يتعامل مع الشيخ خاصة من السكان الذين يمثلون أصل المدينة الصغيرة التى توسعت بالقرى المتناثرة حولها، وكل ذلك أكسب محل الشيخ سمعة مستقرة لكنها لم تنفعه أمام زحف المحلات الجديدة فى الحفاظ على ما وصل إلى يديه من آبائه. وظل محل الشيخ كما هو، لم يصب بالتوسعات أو التجديدات أو تنويع السلع، وبقى متخصصًا فى القليل الذى يتعامل فيه منذ سنين طويلة.

ومما يذكر عن أمجاد الشيخ فى فترات ما اضطلاعه بمهمة القاضى فى المدينة الصغيرة، فمن يختلفون لا يجدون غيره ملاذًا، فهو يحكم بين الجميع بكلام الله. ومن يريد زواج ابنته لابد أن يلجأ إليه كمأذون الناحية المعتمد، لدى المحكمة الشرعية فى الإقليم.. ومن أراد أن ينفصل عن زوجته كان لا يجد أمامه أى ملجأ إلا الشيخ، وكم هى الزيجات المتعثرة التى نجح الشيخ فى إصلاحها، مما حمد له الجميع أفعاله، فكان مصدر ثقة من نساء المدينة الصغيرة قبل رجالها، ولم يضعف تلك الثقة عمل الشيخ فى المحل الذى كان يمثل له مكانًا للتواجد فى طريق الجميع. وكان الشيخ يغطى تكاليف

المحل فى معظم الأحيان بصعوبة شديدة، مما جعل ابنه الاكبر يلومه وهو فى بلدان الخليج على وجود المحل ويطلب منه تركه لكى يستكين للراحة ولديه ما يكفيه. وكلما عرض عليه الابن ذلك، كان الشيخ يسارع بالسخرية منه قائلاً لمستمعيه:

- منذ متى يعيش الآباء على حساب الأبناء، والله هذا الولد يستعجل موتى، كما أرى من عينيه.

ولم يعاون الشيخ فى عمله اليومى سوى أصغر أبنائه من آخر امرأة اقترن بها فهو الذى كان بجواره فى كل الملمات، ويدرك كل تصرفاته. كما كان يشعر تجاه زوجة أبيه - قريبتى - أم الآخرين بالحنان، فهى التى تولت تربيته صغيراً بعد طرد الشيخ لأمه عندما طلبت الطلاق.. وكان هذا الولد هو الذى يعرف طبيعة المحل، ما عليه للدائنين، وماله لدى الغير ممن يتعاملون مع الشيخ، الذى كان يمثل محوراً هاماً من محاور البلد. كما لم يكن معروفًا عنه قبول مالا يتفق مع الأصول أو الشرع. لذلك عندما لم تستقم الحياة مع أم ولده الأصغر الشابة التى لم تصل العشرين وكان فى نهاية العقد السادس، لم يستغل فقر أسرتها، وسرعان ما أطلقها مشترطًا الاحتفاظ بابنه، وكان الفرق بين أكبر أبنائه وأصغرهم كبيراً بشكل ملحوظ.

أحسست من نظرات الابن الأصغر أنه يتحدث بطريقة خاصة، وكان يوجه إلى نظرات مميزة، لعلها تستنجد بشىء لا أعرفه. أدركت أنه يريدنى لأمر هام، وهو الذى لم تجمعنى به أية قرابة إلا انه ابن للشيخ زوج قريبتى وأم معظم الأبناء، بينما الابنتان كانتا من زوجة سابقة.

بين مساحات الصمت ومساحات الكلام عن مآثر الشيخ، التى كانت تتوالى بين الحاضرين، ومنهم أقارب للشيخ، ومنهم جيران له، ومنهم أصدقاؤه، جاءنى صوت واحد من أبناء البلد تعرفت عليه من قبل، هو من تربطه بالشيخ صلة نسب... بدا صوته هامسًا وملحًا:

- أريدك فى أمر هام.. أرجو أن يسمح وقتك لهذا؟

وسرعان ما انتزعنى من المجلس. واتجه بى نحو بيته الذى يواجه بيت الشيخ، حيث استضافنى، وكنت أحاول تخمين الأمر الذى يريدنى بسببه..

بادرنى ونحن جلوس فى شرفة بيته التى تطل على الطريق وتشرف على بيت الشيخ...

- أتدرى ما حدث يا أستاذ... أنتم بالقاهرة لا تعرفون شيئًا نظرت إليه مستفسرًا.. لكنه قال:

- لقد رحل الشيخ فجأة، فلم يمرض أو يظهر عليه ما ينبئ بقرب نهايته. كان يجلس بالمقهى بجوار المحل، وابنه الصغير يقوم بالعمل مكانه ملبيًا طلبات الزبائن. فاجأته الأزمة وعندما أوصله الشباب إلى بيته كان قد أسلم الروح.

قلت:

- الدوام لله وحده، وبقاء الحال من المحال. ولعله لم يكن صغيرًا.

قاطعنى:

- لا يوجد بالمدينة كلها من يعرف العمر الحقيقى للشيخ، فالكل يتعامل معه، وكأنه فى منتصف عمره الحقيقى.

قلت:

- ذلك يرجع لطريقة حياة الراحل، حيث لم يفكر أبدًا فى حقيقة عمره.

استطرد:

- آه لو رأيت جنازة الشيخ.. كان السائرون صفوفًا وراء صفوف من كل الأعمار، تقدمهم رجال مجلس المدينة وضباط النقطة وجنودها.. أتصدق انه لم يوجد من لم يسر وراء الجنازة التى امتدت بطول السوق وحتى المقابر.

صمت قليلاً... وقال:

- سار فى الجنازة الشباب قبل الشيوخ وحتى النساء اللائى قام هو بنفسه بتزويجهن، أو إصلاح حياتهن، بإزالة الخلافات بينهن وبين أزواجهن. وكم ذرفن عليه من الدموع.

تذكرت أن الشيخ كان يحب الحياة ويعبها عبًا كلما لاحت الفرصة لذلك.

وكم زارنا بالقاهرة ونحن صبية صغار - كان يحضر إلينا محملاً بالهدايا والحلوى كلما كانت له حاجة بالعاصمة.. وكم سمعنا عنه من النوادر والحكايات الطريفة المؤثرة، مثل اشتراكه فى أعمال الفدائيين ضد الاحتلال الإنجليزى منذ أكثر من خمسين عامًا. فلقد اشترك فى خطف الضباط والجنود المحتلين. وكثيرًا ما صعد المنبر خطيبًا للجمعة فى أكبر مسجد بالمدينة التى يقطنها. ويروى عن أبيه أنه كان له فضل السبق فى التبرع بأرض أول مدرسة بالبلدة التى عاش فيها أجداده.

قاطعنى صوت محدثى:

حقًا لم تكن مجرد جنازة.. كان مشهدًا احتفاليًا لم يجر فى مدينتنا من قبل.

صدقت على كلامه.

- ربما ذلك نتيجة أعماله الطيبة - ولقد لاقى جزاءه.

فاجأنى...

- ورغم ذلك. من كان يصدق أن يتصرف ابنه الأكبر الثرى بمثل تلك التصرفات ثانى يوم لرحيله.

تذكرت ابنه الأكبر المهندس والذى يعتبر قرينًا لى فى العمر، وأنه هجر مصر للعمل بدول الخليج منذ أكثر من عشرين عامًا، فجمع الكثير من الثروات، التى كانت تصلنا أخبارها لمامًا. سألته:

- ماالذى جرى؟

قال:

- ما جرى يتحدث عنه الناس. لقد تناقلته الألسن منذ لحظة حدوثه.

سألته مشددًا:

- لتقل ماذا جرى بالضبط؟

قال:

- اتصدق أن الباشمهندس. الابن الأكبر... وفى اليوم التالى...

صمت قليلاً.. ثم استأنف حديثه:

- لم أصدق أو يصدق أحد.. لقد جاء هذا الابن الثرى جدًا، وفتح محل الشيخ مع زوجته، وجلسا يقيمان ما فيه من بضاعة، بعد أن أبعد شقيقه الأصغر، الذى كان يعمل مع الشيخ، وليس له عمل آخر.

سألته:

- وما معنى هذا؟

أجاب:

- معناه أن الابن فاجأ أهل البلد قبل أشقائه، بما لم يكن متوقعًا تحت دعوى الحفاظ على حقوق أشقائه. ولم يرع التقاليد أو الأصول فى مثل هذه الحالة.

عند ذاك أدركت مغزى العبارات التى تناثرت فى مجلس الأشقاء وأنا بينهم.. وقال:

- لم يتوقع الأصغر تلك المعاملة القاسية، ولقد تدخل الكثيرون من الجيران والكبار، وأصدقاء الشيخ، فهم يعرفون الابن الأصغر، وأنه كان الساعد الوحيد للشيخ، وهو الأحق بالعمل فى المحل.

سألته:

- وماذا كان رد الشقيق الأكبر على استفسارات الناس واستنكاراتهم؟

أجاب:

- لقد توارت أغراضه الحقيقية وراء الشرع والحقوق، وأن لهم شقيقتين من الأب، وهو يعمل على الحفاظ على حقوقهما.

تذكرت أن ابنتي الشيخ قد تزوجتا منذ سنين طويلة، وأصبح لكل واحدة منهما أسرتها وهما تعيشان خارج مدينتهما. قال:

- وفي الحقيقة إن الابنتين لم تطلبا شيئًا، ولم تكلف أي منهما الأكبر بمثل تلك التصرفات.

سألته في حيرة:

- وما الذي يمكنني فعله الآن؟

أجاب:

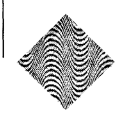
- يمكنك أن توضح للأكبر أوجه العيب في تصرفاته، فأنت قرين له، وأخوه الأصغر ليس له وظيفة أو عمل غير المحل الذي تركه الأب، وهو يعمل به. ويجب ألا يتمسك معه، فالبلد لا يختفي فيها أي خبر. فما بالك بأخبار الشيخ وأولاده.

تذكرت الإيماءات والعبارات التي جرت بين الأشقاء، منذ لحظات، وبدأت تفسيرها ومعرفة أسبابها التي كنت أجهلها. صمت محدثي قليلاً.. ثم استأنف حديثه:

- وإذا كان يريد فعل أي شيء بصورة قانونية، فليفعل وبطريقة مختلفة، والشيخ لا يستحق أن تلوك سيرته مختلف الألسن. ولتفعل شيئًا فهو قريب لك وكلهم أقرباؤك.

عند ذاك استرجعت طبيعة الابن الأكبر، الذي أصبح راعيًا لهذه الأسرة، ولم أكن أتوقع من قبل أن يأتي بمثل تلك التصرفات، التي أصبحت محل انتقاد الجميع، دون استشارة أشقائه، الذين لم يقبلوها. وبدأت أفكر - هل يمكنني فعلاً عمل أي شيء لصالح الأصغر. لكن بسرعة أيقنت أن الأكبر لن يستمع إلى أي حديث أتوجه به إليه، فما فعله قد سبق أي تفكير. وأي حديث، وأن الذي يفعل ما فعله مع أشقائه، بل مع شقيقه الأصغر، لا يمكن أن يستمع إلى أي رأي. وبذلك وضح أمامي المغزى من وراء عبارات وتصرفات الشقيق الأصغر، الذي كبر فجأة، ولم يعد صغيرًا كما كان يظن الجميع.

إدريس عيسى



عرائش مرفوعة*

الصباحُ

مدىً يسند الشجر الكهل فيه، إلى الريح،

أكتافه، وينش طيور البيات إلى قلق الطفل، طفلٌ وساريةُ الضوء فى عرصة الدار، دارٌ ونافورةٌ من هديل. يمر على الطفل نهر حمير تجيد الإقامة فى دمهاالبرحاء كصقر يجيد الإقامة فى السر، نقعٌ، فديدٌ، سعاة إلى عبثٍ يشبه الرزق فى السنديان الذى ربطوا بجذوعه أرواحهم كالكلاب لتسهر قرب الينابيع، تحرس أرواحه.

والصباح

سماء يسير بها الغيم.

محتطبون يسوقون أرضا براحا، يجرونها من سرير الندى، ويُفتوُنها كجناح الفراشة من حسرة ولهاث، يدورون خلف الحمير على محور الوقت بين المدينة والغاب، بين مرايا الغبار وأشباهها: اليأس والخوف

* جزء من نص طويل معد للنشر، عنوانه «تاريخ الوردة ـ سيرة الغامض».

والجوع، بين الجدار وأحواله الألف حين يكون صدىً وتكونُ الرؤى صرخة الدم. يستفحلون كأعشاب مستنقع، يُحرجُون الظلال بوقع الحوافر. والسنديان ملاذ - يرى الطفل - شمس سرابية ليس تحبو على السقف، حنطة أولاء، خبْز قفار يهيئ كوكبةُ الصبرُ، ثوبٌ قديمٌ، دفاتر تكتب من أجل شمس سرابية ليس تحبو على السقف، نعناع شاى يروق بالدم. والطفل كفاه طيرانٍ فى الشجر الكهل. من أغلق الأرض حتى تراجع أولاء منكسرين يقُدون للموت بازلته، سائرين على حرف هاوية بوجوه يثلم فيها ازاميله العنف؟ من وزع الاسم والظل بين الخلائق؟ من وزّع الأرض والريح؟ من قال للثور: مِّل جِهْة الغاب حتى تخرُّ إليها الجهات بأقصى السُلالات؟ من شد نجم المتاه كطيارة فى العيون بحبلين؟ من قاد خيل الفرنج تجر المدافع والمؤن العسكرية والعربات؟ خيامٌ مضت - قيل للطفل - مطوية كبلادٍ، مهجة جهة البحر، محمولة، فسها البحرُ عن رئتيه. مضت خلفها قبعات الفرنج، الكراسى، صرير الدواليب، ديك البيارق، أعمدة وعرائش كانت على ساحل البحر تُعلى لمتنزهين يحبون أيديهم فى سماء التماثيل تمتدح اسم الرخام، يحبونها بالكوابيس تعصب حلم العبيد. السلالم وراء العرائش، والكتب الفلكية، والبوصلات.

الفرنج مضوا.

غير أنا رأينا العرائش مرفوعة فوق أعمدة البحر، مفتوحةً كبلاد. رأينا حميرًا مبكرة تدهم الغاب ثم تعود محملةً بالغيوم. رأينا على صخرة الدم شمسًا تُتَل. إلهى!

سيسألك الطفل، عيناه فى غَبرة العير، قلبه فى ناره، وجناحاه فى حيرة: «لِمَ لم تطو تلك العرائش؟ كفاك قادرتان، ووجُهك أعلى، وأسماؤك الحق مسطورة فى الكتاب. فهل شئت أن يسرق النازلون إلى الأرض، من شجر الضوء، مائدة العيد؟ هل قلت للطرقات: «انهضى بالرعاع وذُريَّة الآفلين. سرحيهم كعنز. وتيهى ليكتملَ اسمك فى التيه. واندثى»؟ هل قدرت الحكاية قفلاً من الماء قبل الشفاه التى ستقود الكلام إلى نهره؟ ولماذا العرائش مرفوعة، والصباح مدى الشجر الكهل، سرب حمير، ومحتطبون يدورون بالأرض

مرتجلين السماء كأن أوثقوا بالحبال إلى جذع صارية من هندام؟».

الكلامُ طريقُ الكلام.

يخرج الطفل من دورة العير بين الطواحين والغاب منكسرًا. قلبُه شرفةٌ، وقناديل ساهرة، كلما اشتد من حولها الليل زادت حرائقها

وارتقت

ذروات

الظلام.

القنيطرة ـ المغرب



عيسى علاونة

الدمى فى رسم فنان عـربى

الرسام العربى السورى **مروان قصاب باشى** من مواليد عام ١٩٣٤ فى دمشق. سافر بعد دراسته فى كلية الآداب إلى برلين والتحق بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٦ التى كانت تتميز بمستوى رفيع وعلى رأسها الرسام الألمانى الكبير الاستاذ - **هـان ترير** - ومدرسة التاخيزم Tachismus «البُعقبه». منذ ذلك الوقت عرُف **مروان قصاب باشى** فى أوساط الفن وفى كتب النقد الفنى فى أوربا باسم: **مروان**.

جاء إلى برلين بهذا الطموح الذى لا يخلو من حزن وخوف، ويحمل فى إهابه كثيراً من ذلك التراث الشرقى المستند إلى الماضى والحلم فى مواجهة تراث غربى مادى صارم، واصطدام حضارتين،كما يقول الروائى العربى الكبير **عبدالرحمن منيف** فى كتابه* الذى سيصدر بعد أشهر عن فن **مروان**.

كانت البدايات صعبة ومعقدة على المستويين الفنى والحياتى كليهما، ثم على الصعيد الفكرى، إذ كان السؤال الذى يقلق **مـروان** العربى الصحراوى من رأسه إلى أخمص قدميه كان كما يقول: «كيف يمكن تصنيفى على أننى رسام عربى؟ ماذا أفعل كى أكون كذلك؟».

فى الأعمال الأولى لجأ إلى التجريب فى إطار الزخرفة والأرابسك ثم إلى البساطة. هذه الوسائل كانت بمثابة درع لحماية النفس من سطوة هذا الفيض من التيارات والاتجاهات الفنية الغربية. ويقول **مـروان** فى مرحلة لاحقة «صهرت نفسى فى تجربة التصوير الفنى الواسعة» أى أن المرحلة الأولى كانت بداياتها فى ألمانيا تجريبية، وفيما بعد دفاعية، ثم انتقل إلى التعامل مع التصوير والمادة متحرراً مندفعاً بتدفق

* لدى كاتب هذه السطور مخطوطة من الكتاب الذى سيصدر قريباً فى دمشق.

كبير. فكانت ميزة المرحلة القادمة «التحرر، أو كما يعبر مروان :» عدم الخوف ورؤية العالم أو اللوحة كما أريد ولو حتى بشكل بطولى».

إن **مـــروان** رسام مراحل، يعنى أنه يبدأ مرحلة فى رسم موضوع يكاد لا يخرج عنه لمدة تطول أو تقصر، إلى أن يتحول إلى موضوع اخر، ومواضيعه ليست كثيرة أبداً إذا استثنينا مرحلة بواكيره فى الأشـكـال Figurationes» أى فى الستينيات وبدايات السبعينيات، ونلاحظ هناك مواضيع ثلاثة تتكرر مراحلها عند **مروان**:

(١) الرؤوس ـ الوجوه. (٢) الدمى. (٣) حياة هادئة.

سأتوقف الآن عند موضوع الدمية فى فن **مـــروان**. باعتبارها مدخلا إلى هذا الموضوع، وأجدنى بحاجة إلى تلميح عن اللون فى رسم **مروان**، أستمده من قوله عن بداياته فى ألمانيا: «ان دمشق بمقدار ما كانت بعيدة جغرافياً فقد كانت المحور أو الخلفية لمعظم الأعمال التى أنجزتها وكانت تطغى عليها. كما أن ألوان أشيائها لم تفارقنى، الغروب هناك فى دمشق وفى ضواحيها ـ وهو الوقت الذى يحبه **مـروان** أكثر من أى وقت آخر ـ ليس له مثيل فى أى مكان فى العالم.

زرقة السماء تذوب شيئاً فشيئاً، تصبح رمادية ثم برتقالية بنفسجية، لتتوهج أخيراً فى السواد. يكون ذلك بينما طائر السنونو يحوم فى الفضاء راسماً دوائر يمكن لمسها باليد.

يظل هكذا حتى الشعاع البنفسجى الأخير حيث ينغرز فى شق جدار ويغيب، هذه الصور وهذه الألوان الطبيعية التى كانت خلفية رسمه فيما بعد مع مزيج من ألوانه الخاصة أيضاً، كانت كلها تنتظم ويختزنها فى عالمه الداخلى الذاتى المتحرك وغير المتحرك. ثم وصل إلى مرحلة الدمى عام ١٩٧٨. إنك تشاهد عندما تدخل مرسم **مـروان** فى شارع «شمارجن دورف» ـ فى برلين، دمية إما على الطاولة أو ملقاة على الأرضية، أمام اللوحة الضخمة، أو تراها جالسة كأميرة باروكية عند النافذة تراقب بحذر كل ما يدور فى المكان. وفيها من الحياة ما يستطيع الفنان أن يبعثه فيها، وتنبض بالأحاسيس والشهوات والقلق والحزن أحياناً، متضادة متناقضة أو متآلفة أحيانا، متماهية مع ما يسود فى الزمان والمكان. هى دمية ـ لعبة ككل العرائس ـ من قماش وخيوط، صُنعت إذن كموديل من جماد، ولكنها لولبية ومتثاقلة فى الوقت نفسه، يقولبها الفنان كما يشار ويموضعها أنى شاء. الأهم هو تبديل الأدوار من الهزلى المضحك والسخرية الموجعة إلى حزمة من العواطف المتآلفة والمختلفة، ثم إلى البهجة ـ بهجة العيون والألوان

والشعاع الذى كأنه ضوء قادم من الصحراء؛ وحتى الضياع والحزن والهلوسة والحلم. كل هذا تحمله لوحة **مروان** - الدمية وتبوح به بسخاء، أو هى لا تبوح إلا بمقدار. إنك حتماً ستجد فى اللوحة كثيراً مما هو فى هذه اللعبة الجالسة أو المستلقية فى المرسم. اللوحة تزخر بالألوان وبمهرجان من النغم والأنسام والروائح تشاهدها وتشمها وتتذوقها فى اللون أولاً وفى اللون ثانياً، ثم فى خلفية الصورة. قال الناقد الفنى الألمانى الكبير - الأستاذ فى أكاديمية الفنون فى برلين ومدير أكبر متحف فيها - **يورن ميركرت** عن صورة **مروان** والحواس: **مروان** رسام هادىء، كثير الصمت. هو من أصعب رسامى هذا البلد (ألمانيا)، ويتميز عنهم جميعاً بأن صورته لا تنفتح مغاليقها للمشاهد إلا بمداومة النظر والصبر والتأنى. هذه الرؤية التى يستوعبها المشاهد فقط عندماتحرك الصورة الحواس، أى تبدأ الحواس فى الحركة، ثم تصير إلى حركة دائبة، إلى أن يصير بوسع المشاهد أن يشم بالعينين، يذوق ويستطعم بالعينين، يلمس بالعينين وبهما يسمع أيضاً .

إن هذا النوع من الرسم - بالحواس - يمتنع أو ينغلق أمام المشاهد المتعجل أو المهتم بالصورة بمقدار يسير، والمنساق فى عجلة الحياة اليومى؛ إذن مشاهدة الدمية تتطلب انفتاحاً على الصورة بالحواس أولاً، والصبر والتأنى ثانياً، والابتعاد والاقتراب من الصورة ثالثاً. وهذا بالتالى يتطلب كما لانهائياً فى الوقت. هكذا فقط يصل المشاهد إلى حقيقة الدمية ودلالتها بالمقارنة مع الإنسان - أى الانتقال من المسرحى إلى الواقعي المعيش حيث ندرك الفارق الذى يريد أن يجسده لنا الفنان . أن الدمية لا تموه، يعنى أنها هى ذاتها كما تقدم نفسها لنا، ولا نجد فيها هذا الصراع بين الإرادة والتقرير. إنها دمية راضية متضامنة مستجدة مع نفسها ولنفسها. دمية **مروان** هى غير الدمى عند **ريلكه** أو عند **كلاسية** الروائى الألمانى، إذ هناك لا تعترف الدمية بسكونية المادة أو تباطئها، بل هى تتحرك وتنسحب وتتشعوذ كأنها الجنية على الأرض، أ ى كما فى مسرح العرائس. دمية **مروان** متثاقلة بطيئة صعبة، هى كالشىء - الجماد ولكنها تمتلك التعبير والحواس عندما تعرض نفسها بلا تحفظ فى كل تغيرات الحياة ومساراتها . وفى كل الوضعيات والحالات الإ نسانية، بوسعها أن تنظر مرتعبة أو باهتمام ، وأحياناً مرحة حذقة تلف نفسها بالملابس وأحيانًا منسلخة كالميتة كأنها مطروحة بإهمال. هذا كله ممكن إذ إن همها ليس أن تلعب لعبتها متحررة من الجاذبية، هى ليست معلقة بخيوط كما العرائس

حيث يحركها ويوجهها الممثل الذى يتلاعب بها ليقول أو يعبر عن شئ . هذا هو التمثيل كما فى مسرح العرائس او كما أراد لها **ريلكه** الذى لا يستهوى **مروان**، وهو بدوره لا يتعامل معه . المحرك هنا هو الصانع الرسام **مــروان**، ولذا فهو يخلقها ثقيلة تشدها الجاذبية للمكان دائما وتبقى فى المكان. هذا يعنى أن **مــروان** أثناء عملية الخلق الفنى يعطى دميته الثقل والانجذاب إلى المكان. هذا من جهة، أما الأهم فهو الألوان التى تستحوذ على كل شئ إنها كالخيوط عند الممثل المحرك لها ـ فى مسرح العرائس ـ وللألوان علاقتها الحميمة ببعضها، ومن حركات الألوان تتمخض حركة الدمية المتخيلة وحياتها. اللون هو المكان، وليس المقصود هنا هذه الأرضية التى وشحَت باللون بل إن اللون هو مكان لتموضع الدمية. وبالتالى فإن الدمية تكتسب بهذا اللون ومنه أيضا شيئاً من الخفة، أى أنها تصير متموجة، تتزحزح تاركة هذا الثقل والتباطؤ يبتعد من خلال نظرتنا إليها ولكن دون التخفى نهائيا عن الجاذبية التى تشدها إلى المكان. فقط هنا فى هذا الوضع تشترك الخطوط والمسارات والطبقات اللونية المتآلفة والمتضادة، والمتشابهة أحياناً فى صياغة التدرج العاطفى من الفرح الى الحزن، ومن الميلانخوليا إلى الأمل والشوق، ومن جروح الروح إلى الرقة والشفافية ثم إلى الشهوة والشبق المرهف، ومن التحجب إلى سفور المشاعر. إن الدمية هنا مجموعة تجارب وحواس تزخر بها صورة واحدة الضوء الذى ينساب فى الأعلى الى القاعدة ، ومن الطرف إلى الطرف تضفى على الدمية ـ اللوحة اتساعها المنشود وضخامتها فى شموخ يملأ الجدار ويمتلك المكان.

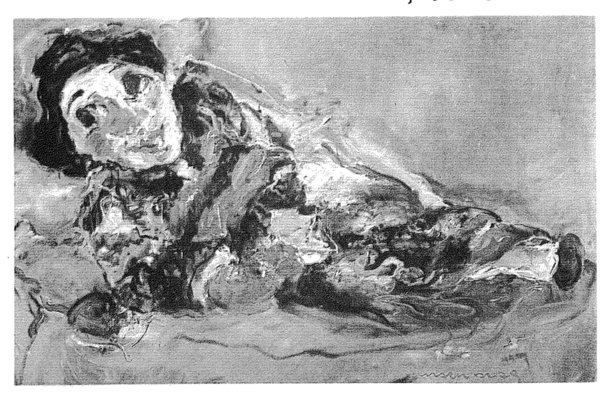


الدمى في رسم مروان قصاب

دمية

الخطوط تغلف أحزانها بالقصائدِ

تنشرها في رُخام المسافة



دميةٌ

شردت روحها فى هتاف الخرائط

استجارت من اليأس باليأس

فى غربة الأسئلة





دميةٌ

تعطي الغواية عرشَها

والشمس

للرسم المجنح بالمطر







دميةٌ

ما الذى مَوَّجَكِ

البسى الرمل

تيهى هنا

فى الهباء



دمية

تعطى المدينة اسمها

والعشق للسر المعتق فى الحروف







خيري عبد الجواد

كتاب النيل



اللهم إن كان سعى عبدك فى غير رضاك والتلوّذ بحماك تعوذا بك منك، فردنى خائبا خاسرًا، وإن لم يكن بك غضب علّى فلا ابالى، وإن كانت لنية طافحة بالخلوص لوجهك الكريم فزدنى ثباتا وصبرا على الإيغال فيما أنا فيه، فما القبة إلا وسيلة لغاية أسمى وأجل، وماعروجى وتشحتفى نحوها بهدف المواغلة فى قبة قيل ضمن ما قيل عنها إن هى إلا رصد من أربعة صنعوا بالحكمة وعلوم الأقلام، يخبرون بقدوم غريب يغزو، أو متنطع يحوم، أو رزل يحط قدمه فى بلاد ليست له، إنما القبة رمز ولغز وكينونة مسربلة بغيوم ديمومتها وأسرارها، هى نشدان مستحيل طال مكثه وكمونه دون إدراك كنهه، إن هى إلا ممر للولوج إلى مصائر فاتت، وأمم وخلائق عاشت فكأنها ما عاشت ولا وعت وسعت، وعلى أى الأحوال، فإن من فطن وتنبه، بحث عن المعنى المخفىّ، لا عن طرطشات الكلام المعسول السائب دون لجام ـ فانتبه ـ .

نرجع مرجوعنا إلى ما كنا فيه، فإننى بعد أن انتهيت من قراءة المخطوط، أخذت أضرب كفا بكف وأنا فى عجب من بنى آدم وطغيانه وجبروته وكيف يشقى نفسه بيده، فها هى الطائفة بكل رجالها، وكبيرهم جالس بينهم شاخص ببصره متتبع روحه حال خروجها بعد أن افترى على الله كذبا وادعى معرفة علم الساعة فقامت قيامة الجميع بغتة، وضعت أوراق المخطوط فى سيالتى وهممت بالخروج فإذا بالباب الذى دلفت منه ينغلق، رجعت إلى موضعى الأول فأنفتح، عاودت الخروج مرة أخرى فانغلق، وقع الرعب فى قلبى وقلت لنفسى إن هذا المكان لابد وأن يكون ملعونا، ولابد أننى هالك لا محالة بعد أن دخلت بقدمى فى هذه المقبرة الجماعية، فلما أيست من أمر خروجى أخرجت ما فى سيالتى من أوراق وضعتها فى الصندوق كما كانت.

واتجهت ناحية الباب وقلت عسى أن ينفتح أو أهلك دونه، فإذا بالباب ينفتح وأجد نفسى خارجه، فحمدت ربى وفرحت



طالما توجد حياة فى الوادى، ولكن هل رآه بشر؟ هل جلس بين شاطئيه مثلما أجلس الآن؟ هل هى خدعة منه أن يطلعنى على مخابئه لعلمه أننى لن أغادر القاعة حيا بعد قراءته فلو أفلت حيا، فسوف ينفلت لسانى بالبوح، أحدث العالمين عما عرفت، أذيع سرا لم يعرفه غيرى، لن أستطيع الكتم، فما أنا من الصنف الكتوم، إن أنا إلا حكاء وقع فى زمن جفت فيه ينابيع الخيال، لكنها صنعتى لا أعرف غيرها، فإن بارت، فعليه العوض.

ذكر سيرة عوج بن عنق

وكيف ساق النيل أمامه

حتى جاء به إلى بلاد

مصر، كذا ذكر

قصة طوفان

نوح

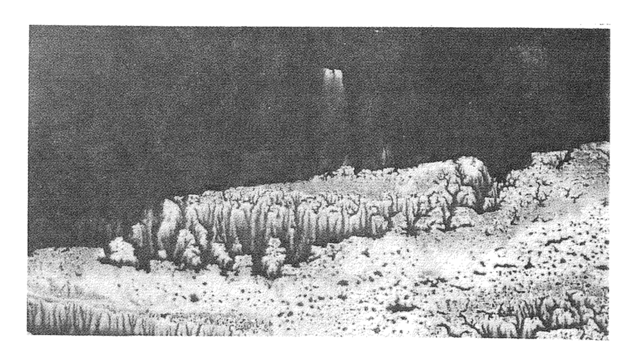
يقول كتاب النيل: وحدث أن أمر الله نبيه نوحا بأن أشجارا تكفى لصناعة الفلك، فغرس نوح أشجار الساج فنمت فى أربعين سنة، ثم أمره بقطعها وتجهيزها، فأعيت نوح عليه السلام فى كيفية نقلها، وكان أن نقلها عوج بن عنق مقابل إطعامه وشرابه، فلما فعل ذلك جهز نوح عليه السلام الفلك وحمل فيه من كل صنف اثنين، وجاء الطوفان، وغمر الماء كل شىء وطفت السفينة على الماء أربعين ليلة، وأراد عوج أن يحمل فى السفينة فمنع من ذلك فصار يمشى بجانبها ليأتنس بها وماء الطوفان الذى غمر كل شىء لم يكن يصل حتى ركبتيه.. فإذا جاع مد يده فى الماء فاصطاد حوتا عظيما، ورفع يده حتى تبلغ السحاب فيشويه على الشمس وعوج بن عنق هذا، سيدرك زمن موسى عليه السلام، وسوف يقتل على يديه.

فلما غاض الماء ورست السفينة على الأرض، افترق عنها عوج بن عنق واتخذ طريقه نحو الأرض الكبرى حتى وصل إلى جبل يسمى جبل القمر ينبع منه الماء ويسيح على وجه الأرض، وكانت الأرض طريَّة من آثار الطوفان، فأخذت أقدامه الضخمة تحفر مجرى عميقا، وبدأ الماء يتجمع متتبعا آثار أقدامه فكان كلما نظر خلفه وجد الماء تحت أقدامه فأنس به، جاب عوج أرض الحبشة، ثم عرج على السودان حتى انتهى إلى مصر وعند مدينة سوف تسمى فيما بعد بالقاهرة، اتخذ طريقا فرعيا أوصله إلى مدينة دمياط فوجد البحر الأعظم أمامه فكر عائدا من حيث أتى وواصل رحلته فى اتجاه آخر أوصله إلى مدينة رشيد ومثلما وجد فى دمياط وجد البحر أمامه يعوقه عن التقدم فعاد مرة أخرى حتى وصل أسوان، وكانت رحلته قد رسمت مجرى النهر إلى الأبد فأخذ الماء يتدفق عبر قدمى عوج بن عنق.

هل رأى عوج بن عنق القبة؟

جبال وأشجار، فلما مضيت من أمامه، فعلت ما قاله لى حتى وصلت إلى أرض االذهب، فنظرت إلى قبة من الذهب ولها أربعة أبواب، فنظرت إلى النيل وهو ينحدر من جوف تلك القبة، فأردت أن أمضى إلى ما وراء تلك القبة، فإذا بصوت أسمعه ولا أرى شخصه يقول لى: قف مكانك ولا تتقدم، فقد انتهى إليك علم النيل، وما وراء ذلك إلا الجنة.





للفنان فاروق شحاتة



الخطايا

ها.. أنا مُتْكأٌ

لا أنوءُ،

حائطٌ للمباكى أنا

بى تلوذُ الخطايا،

واصفح، تثقلُ..

لكننى لا أنوء.

يا مدى للصفاء

يُصبحُ المرتجى

نجمةً فيه،

فرط الضياء.

ها.. تعالى.. فهذا «الحسين»

مارى تريز عبدالمسيح

دنيوية الحب في طوق الحمامة

الخروج عن المفاهيم الاتباعية وتحديث الرؤى في الأدب الأنجلو أوروبى

أرسى كتاب طوق الحمامة **لابن حزم** مفهوماً جديداً للحب باعتباره تجربة دنيوية. فقد خرج **ابن حزم** على التقاليد العربية واليونانية والرومانية، ولم يتجه إلى تأليه الحب أو حصره فى النطاق الحسى، وإنما تناوله بوصفه تجربة شخصية تعرف الفرد بذاته فى السياق التاريخى. أما فى أوروبا خلال العصور الوسطى فعندما تناول شعراء الطرب وكتاب القصة الرومانسية تجربة الحب لم يتفهموها على أنها قدرة على التغيير الإرادى، بل حولوها إلى قوة تحدث تحولاً إعجازياً فى ذات المحب.

أما الشاعر الإنجليزى **تشوسر** Chaucer فقد أشار إلى طبيعة الحب المزدوجة فى ملحمته «ترويلس وكريسايدى» Troilus and Crisede، حيث أيقن أن العامل الحسى فى الحب هو الذى يرفع البشر إلى المستوى الروحى، وهو بذلك قد مهد الطريق مرة أخرى لتصور المفهوم الدنيوى للحب.

المقدمة

حتى بدايات القرن العشرين، اعتبر النقاد الحب واحدة من المسلمات المطلقة التى وجدت منذ الأزل. وبانتشار الدراسات فى مجال اللغات الرومانسية عامة، وأدب الغزل خاصة، تبين للباحثين أن الحب من حيث هو علاقة بشرية قد تطور مفهومه ليساير التطور التاريخى.

وأعتزم فى هذا البحث دراسة تطور مفهوم الحب الدنيوى الذى يغاير المفهوم الروحى الشائع فى العصور الوسطى وأرى أن «طوق الحمامة فى الألفة والإيلاف» (٤١٨ هـ/١٠٢٧م)[١] لأبى **محمد على بن محمد بن سعيد بن حزم** (٣٨٣ - ٤٥٦ هـ/٩٩٣ - ١٠٦٤م) قد ابتعد عن العناصر الأفلاطونية الروحانية، ولم يدخل فى

التى عاشها وعاشوها. ومن ثم لم يفترض مفهوماً مجرداً للحب ثم عكف على توكيده بالأمثلة، بل اتبع منهجاً مغايراً لذلك. وتتساءل **جيفن** إن كانت حرية التعبير التى تمتع بها **ابن حزم** ترجع للتحرر الفكرى الذى ساد المجتمع الأندلسى، أو إذا كان هذا التحرر قد ساد فى دمشق أيضاً - بلدة **ابن القيم** - ولكن لم يتصادف وجود أديب شبيه **بابن حزم** كى يخبرنا عنه. (ص ١٣١) ولكن من المؤكد أنه يستحيل تواجد شبيه **لابن حزم** فى دمشق حيث يرجع نضوجه للمحيط الأدبى الذى ازدهر فى الأندلس.

وقد أوقع **ابن القيم** كثيراً من الظلم على **ابن حزم** بالهجوم عليه، إذ عرف **ابن حزم** بالعفة. ففى «كتاب الأخلاق والسير فى مداواة النفوس» الذى كتبه فى وقت متأخر من حياته يعرف **ابن حزم** «حد العفة أن تغض بصرك وجميع جوارحك عن الأجسام التى تحل لك فما عدا هذا فهو عهر، ومانقص حتى يمسك عما أحل الله تعالى فى ضعف وعجز». (الطاهر أحمد مكى، ١٩٨١ ص ١٧٩). فقد أيقن **ابن حزم** حد الفسق ولكن لم يصبه بالورع إلى الحد الذى يدينه عما هو محلل له. ففى «الطوق» يسرد لنا **ابن حزم** أخبار المؤمنين فى الأندلس الذين وقعوا فى الحب من أول نظرة فى باب «الحب من أول نظرة» فهو يأتينا بخبر عن **يوسف بن هارون الرمادى** (توفى فى ٤٠٣هـ/١٠١٢م) الشاعر الذى أحب **خلوة** (واسمها بالإسبانية سوليداد Soleddad) من أول نظرة، ثم وعدته أن تقابله فى المكان نفسه من كل أسبوع ولكنها لم تفعل، فظل يخاطبها فى أبياته حتى يوم كتابة **ابن حزم** عنه (طوق الحمامة ١٩٨٦، ص٨٩-٩٠). ولايبيح **ابن حزم** اختلاس النظرات فقط بل ويبيح اختلاس اللمسات أيضاً.

فيأتينا فى الطوق بخبر رجل أحب جارية ولكن لم تتح له فرصة الاقتراب منها. وفى أحد الأيام التقيا ضمن جماعة فى الهواء الطلق، ومالبثوا أن جلسوا معاً حتى بدأ المطر ينهمر، فاستلزم الأمر أن يشترك كل اثنين فى الاستظلال بعباءة واحدة لتقيهم من المطر. وقد حظى الرجل بمحبوبته لتشاركه فى العباءة مما أعطاه الفرصة لتحقيق مابتغاه دون أية عقبات (ص ١٦٩ - ١٧٠). فلم ينتهج **ابن حزم** منهجاً يتسم بالعذرية أو الصوفية، كما لم ينزلق إلى المشاعر الحسية المحرمة. فلقد صاغ مفهوماً دنيوياً للحب ينبع من علاقة واقعية يقيمها العقل ويزاولها فى نطاق الحدود الدينية المفروضة.

ويختلف «طوق الحمامة» عما سبقه من الكتب الأدبية التقليدية عن الحب أو الغزل، إذ احتوت تلك الكتب على أخبار يرويها سلسلة من الرواة أو كانت تنسب إلى مصدر موثوق منه، فلم يكن للنثر الخيالى أى وزن أدبى[٥] ويتفق الشكل العام لطوق الحمامة مع الشكل التقليدى للكتب التى كتبت عن الحب من حيث تقسيم المحتويات إلى جزئين. ويناقش الجزء الأول ماهية الحب أو طبيعته وأسبابه وأنواعه المختلفة، بينما يتناول الجزء الثانى أحوال المحبين وسلوكهم ومخططاتهم. إلا أن **ابن حزم** لم يرجع إلى مخزون الأخبار المتعارف عليها أو الأخبار الزائفة عن الحب ليدلل بها على أفكاره بل استمد أخباره من تجاربه الشخصية وتجارب معاصريه. كما أنه لايستخدم السجع فى كتابته بل يلجأ إلى أسلوب مباشر واضح يقترب من الأسلوب التحليلى. أما الأبيات التى ينشدها فمعظمها من نظمه هو لتحويل التجربة النثرية إلى حقيقة شعرية، حتى يخوض القارئ الآفاق المتعددة للتجربة الواحدة. وبالرغم من أنه فقيه فهو

لاينزلق إلى الوعظ والإرشاد عن السلوك الأخلاقى الذى يجب اتباعه مثلما فعل من سبقوه. فلقد كان فقيهاً ثائراً، حاول جاهداً أن يؤلف بين الإيمان والعقل، ساعياً إلى الإصلاح الدينى منطلقاً من اختلافه مع معتقدات الأقدمين. ويعتبر **جارثيا جوميث** Garcia Gomez (١٩٥٢) **ابن حزم** خير نموذج للمدرسة الأدبية الأندلسية ذات الطابع القومى المستقل التى لم تتبع الشرق، رغم أنه كان لزاماً على هذه المدرسة الأندلسية أن تتعرف على المدرسة البغدادية فإنها قد جاوزت هذه الأخيرة (ص ٧-٨ و ص ٢٦).

المؤثرات الإغريقية والرومانية فى طوق الحمامة وكتاب الزهرة

عند مقارنة طوق الحمامة بكتاب الزهرة **لابن داود**، نجد أن الأول يتميز عن الثانى فى جوانب عدة ويحتوى كتاب الزهرة على مقتطفات من شعر الحب تعكس الحالة النفسية أو السيكولوجية للمحب. ولكن أجمع معظم النقاد على تفضيل طوق الحمامة. فيرى نيكل A.R.Nykl (١٩٤٦) أن طوق الحمامة «يعد أكثر دقة ومنطقية» (ص ٤٠١) من كتاب الزهرة. أما **جارثيا جوميث** (١٩٥٢) فيجد أن كتاب الزهرة شديد التحذلق والتكلف فهو يزخر بالمقتبسات القديمة والأقوال المأثورة (ص ٢١٢). كما ترى **جيفن** (١٩٧١) أن كتاب الزهرة يعد أقل وزناً من كتاب **ابن حزم** الذى يعكس خبرة واسعة فى الحياة (١٠ - ١١).

وهناك اختلاف آخر بين الكتابين، حيث يتسم كتاب الزهرة بالصوفية. فقد تبع **ابن داود** المدرسة الهيلينية التى ترى فى الحب قوة داخلية تسمو بالحبيبين حتى يبلغا الاندماج الروحى، فالحب وإن كان عاطفة إنسانية حسية إلا أنه يراد به بلوغ الحقيقة المطلقة مثلما يفعل المتصوفة. ولكن **ابن داود** اختلف مع المتصوفة والحنابلة (الذين عارضوا نظرية الحب وأدانوها واعتبروها نوعاً من الوهم أو الخطيئة)، فلم يتجنب **ابن داود** لذعة الحب، بل أصبح شهيداً له.

ولكن كان **ابن داود** على يقين أنه لو بلغ بالحب حد الافتتان فيجب السيطرة عليه وإن أدى للموت. فلا يقترن الحب عنده بالإرادة الحرة ولكنه يمنح الحرية للفرد ، ويصير الموت غاية المحب حيث يستريح من معاناته وكتمانه. فالمعاناة تساعده على التحكم فى إرادته وكبحها من أجل تأمل «الزهرة»، لو كان جديراً بها. لذلك لا يصل المحب إلى الاكتمال سوى بالموت[٦].

وينقل لنا **ابن داود** تراث شهداء الحب، عن المصادر الموثوقة ليبين أنها التزمت بوصيتين: العفة والكتمان. وقد جاء فى الآثار «من عشق فمات فهو شهيد» (طوق الحمامة، ص ٢٥٨). ويرى **فون جرونباوم** Von Gru-nebaum (١٩٥٣) فى هذا المفهوم مزجاً بين الخصائص الإغريقية والهيلينية مما يشكل صورة المحب المقهور والعاجز (ص ٣١٦ - ٣١٨). بل ترى **جيفن** (١٩٧١) أن الكتاب يحمل بعض الملامح المسيحية (٩١٨ - ١٠١). أما **جون كلود فاديه** Jean Claude Vadet (١٩٦٨) فقد تتبع مصادر الحب العذرى منذ أن سادت فى عصور الإسلام الأولى فى تجارب **قيس وجميل وعروة** إلى أن اتخذ أطواراً أخرى فيما بعد (ص ٤٢٤)[٧]. فمعاناة المحب تدل على الطاعة التى تشكل جزءًا من الإيمان بالله، فالطاعة تساعد المحب على تحقيق الاتزان الذاتى.

وهناك اختلاف فى تعريف شهداء الحب بين كتاب الزهرة وطوق الحمامة. فيأتى فى «باب الموت» فى طوق الحمامة التعريف التالى:

«ربما زاد الأمر ورق الطبع وعظمت الأشواق فكان سبباً للموت ومفارقة الدنيا» (ص ٢٥٨).

ثم يسرد لنا **ابن حزم** ست حالات لشهداء الحب قد عاصرها. وتفضل **جيفن** تناول **ابن حزم** شهداء الحب عندما تناول ابن داود لهم لأن **ابن حزم** لا يقوم على الوعظ والإرشاد (١٩٧١، ص ١٠٨). ونرى أن مفهوم **ابن حزم** للشهادة فى الحب يتضح فى «باب الطاعة» عندما يروى لنا عن رجل اندلسى باع جارية كان يحبها لفاقة أصابته ولكنه لم يدر أن نفسه تتبعها ذلك التتبع فعاد إلى المشترى وعرض عليه ماله كله فى سبيلها ولكن المشترى ابى أن يردها إليه. فاستعدى البائع أهل بلدته للتوسط له لدى المشترى ولكن الأخير أصر على عناده. فلجأ البائع إلى الملك وكان جالساً فى شرفة عالية. فأمر الملك بإحضار المشترى الذى تمسك بالجارية لولوعه بها ورفض ما عرض عليه من مال. فلما رأى الأندلسى أن ما بيد الملك حيلة، قفز من الشرفة العالية مقدماً على الانتحار. ولكن لم يصبه أذى، وصعد به الغلمان للملك مرة أخرى. وسأله الملك عن قصده بذلك فأجاب أن لا سبيل له فى الحياة بعدها وهم أن يلقى بنفسه ثانية ولكنه منع. فطلب الملك من المشترى أن يفعل فعلاً مماثلاً ليثبت حبه للجارية ولكنه رفض، ودافعه على رد الجارية إلى صاحبها الأندلسى.

فالرغبة فى الموت هنا ليست فى سبيل اكتمال الحب كما هو الحال عند **ابن داود**. ولكن الإقدام على الانتحار إنما يعرب عن قوة الإرادة لتحقيق الهدف. فالحب هنا يولد عزماً على الحياة الكريمة التى بدونها يكون الموت أفضل. فلا تكتمل الحياة دون الحب، وهذا المفهوم يغاير رؤية **ابن داود** الذى يرى أن الحب يكتمل بالموت. ويتأكد لنا مفهوم **ابن حزم** خلال باقى الأخبار التى يسردها فى الباب ذاته - أى «باب الطاعة» - فهو يستقى من التراث ملامح تبين أن الحب يروض بالطاعة من هم أكثر تعنتاً. ولكن مفهوم **ابن حزم** للطاعة يغاير المفاهيم التقليدية، ونستشف ذلك من المناظرة التى دارت بينه وبين **أبى عبد الله محمد بن كليب وقيروان** حيث يسأله الأخير: «إذا كره من أحب لقائى وتجنب قربى فما أصنع؟ قال **ابن حزم**: أرى أن تسعى فى إدخال الروح على نفسك بلقائه وإن كره. فقال: لكنى لا أرى ذلك بل أؤثر هواه على هواى ومراده على ودادى وأصبر ولو كان فى ذلك الحتف.. وأعز من النفس ما بذلت له النفس». فيجيب **ابن حزم**: «إن بذلت نفسك لم يكن اختياراً بل كان اضطراراً، ولو أمكنك ألا تبذلها لما بذلتها، وتركك لقاءه اختياراً منك أنت ملوم لإضرارك بنفسك وإدخالك الحتف عليها». فقال له الرجل: «أنت رجل جدلى ولا جدل فى الحب يلتفت إليه». فرد **ابن حزم**: «إذا كان صاحبه مؤوفاً». فقال الرجل: «وأى آفة أعظم من الحب» (١٩٨٦، ص ١٣٢ - ١٣٣) ويتبين لنا من تلك المناظرة أن **ابن حزم** اعتبر فقدان العزيمة أو الإرادة آفة تأتى بهلاك المحب، وليس احتماله مثلما اعتقد **ابن داود**. فهو يحدثنا عن ملكة الإنسان التى تكفل له حرية الاختيار وحرية الفعل مما يتناقض ومفهوم **ابن داود** للحب من حيث هو شىء لا إرادى كالموت.

ويختلف الكاتبان حتى فى تفسيرها للفلاسفة الإغريق مثل **أفلاطون**. فيقول **ابن حزم** عن الحب:

وقد اختلف الناس فى ما نعنيه وقالوا وأطالوا، والذى أذهب إليه إنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع لا على ما حكاه محمد بن داود رحمه الله عن بعض أهل الفلسفة: الأرواح اكر مقسومة. ولكن على سبيل مناسبة قواها فى مقر عالمها العلوى، ومحاورتها فى هيئة تركيبها» (ص ٦١)

ويذهب **ابن حزم** إلى أن «الشكل دأباً يستدعى شكله، والمثل إلى مثله ساكن» (ص ٦٢). لذلك فعلة الحب ليست «حسن الصورة الجسدية» كما أن هناك «كثير ممن يؤثر الأدنى ويعلم فضل غيره».[٨] بل إن الحب لا يتطلب حتى الموافقة من الأخلاق وإلا «لما أحب المرء من لا يساعده ولا يوافقه». وهو لا يقصر رسالته على الحب بين الرجل والمرأة بل إنها تشمل كل ألفة تجمع بين قلوب البشر. «فأفضلها محبة المتحابين فى الله عز وجل.. ومحبة القرابة.. وصحبة التصاحب.. وصحبة العشق...إلخ ».(ص ٦٣).

ابن حزم وافلاطون

ونود أن نؤكد مرة أخرى أن مفهوم **ابن حزم** للحب الدنيوى يبتعد عن الحب القدرى، فهو يرى أن الحب علاقة تتوالد عن الاستجابة المتبادلة بين الأنا والآخر، سواء أكان الآخر رجلاً أم امرأة فهو يسرد لنا أخباراً عن علاقات مودة تنشأ بين الرجال. وقد يبدو للبعض أن هذه دعوة للشذوذ الجنسى إلا أن ذلك اعتقاد خاطئ، **فابن حزم** يرفض الشذوذ الجنسى فى كتابه. ففى باب «قبح المعصية» يروى لنا عن **ابن الجزيرى** الذى «رضى بإهمال داره وإباحة حريمه والتعريض بأهله طمعاً فى الحصول على بغيته من فتى كان علقه» (ص ٢٨٣). عندما يشير **ابن حزم** إلى العلاقات السوية بين الرجال يقصد بها صداقة قوامها التبادل الفكرى الذى يولده التوافق الإنسانى. وربما يصعب علينا أن نتفهم تلك العلاقة بين رجلين فى زمننا هذا - ولكن يبدو أن مثل هذه الصداقات كانت تعد طبيعية فى عصر **ابن حزم** حيث أشار إليها **افلاطون** أيضاً. ففى «المأدبة» (١٩٥٥) تشير **ديوتيما** إلى علاقات الألفة بين الرجال التى تمتد فيما بعد لتصبح علاقات بين الرجال والنساء - أى أن الرجل يتعرف على الآخر من بنى جنسه أولاً ثم يتجاوز بنى جنسه ليتآلف مع الجنس الآخر. وأرى أن **ابن حزم** يشترك مع **افلاطون** فى هذا التفسير لعلاقة الألفة التى تجمع بين رجلين فكلاهما - **افلاطون وابن حزم** - يفسر الحب على أنه مزيج من رهافة الحس والعاطفة والفكر. وأعتقد أنه لم يكن هناك بديل عن تلك الصداقات فى مجتمع لم تتوصل فيه المرأة إلى توفير الإشباع الفكرى للرجل. فالحب لا يقتصر على تجمع الرجل بالمرأة ولكنه عاطفة يتطلب إشباعها إقامة عدة علاقات إنسانية حتى يتآلف كل البشر بالحب فى علاقة أخوية حقيقية.

كما يحذو **ابن حزم** حذو **افلاطون** فى اعتقاده بأن الجمال هو أول ما يجذب العين لأنه يحرك الإحساس بالجمال فى المتلقى (والجمال بالنسبة إلى **ابن حزم** نسبى غيرمشروط بقيم محددة كما سبق أن أوضحنا). فإنه لا يشارك **افلاطون** فى مفاهيمه الغيبية حيث يرى **ابن حزم** أن الحب يتطلب معاشرة المحبوب لأجل طويل

فى العسر واليسر فى السعادة والشقاء. فالحب علاقة عمر لا يستاء منها. الحب عنده ليس هروباً من الحياة ولكن الحب بالنسبة له هو أسلوب فى الحياة (ص٩٣-٩٤).

ويؤكد لنا **قزمان** (١٩٧٦) أن الحب تمثل **لأفلاطون** فى افاق كونية وأسطورية (ص ٥٣). أما **ابن حزم** فيرى عكس ذلك. فبالنسبة له لن يتوصل المرء إلى المستويات الكونية إلا بالبحث عن حقيقة الذات المثلى عبر التعامل الإنسانى الصحيح - وليس بالتأمل الغيبى - وبهذا التفاعل الإنسانى تسمو الأنا من الذات السفلى إلى الذات العليا، أى من العلاقة الحسية إلى العلاقة الروحية. فلا اعتراض على الحسية فى طوق الحمامة إن ادت إلى تهذيب العاطفة. ويتجلى لنا هذا الرأى فى خبر رواه عن فتى من أهل الجد والحب والأدب عرف عنه تعلق النساء به، وقدرته على المحافظة على علاقاته بهن لأجل طويل. وعندما سئل عن السر الكامن وراء ذلك قال: «إذا والله أخبرك أنا أبطأ الناس إنزالاً تقضى المرأة شهوتها وربما ثنت وإنزالى وشهوتى لم ينقضيا بعد وما فترت بعدها قط». ثم يعلق **ابن حزم** على ذلك القول: «الأعضاء الحساسة مسالك إلى النفوس مؤديات نحوها» (ص ٩٦). فعلاقة جنسية كهذه تهذب النفس لأنها تروضها على التحكم فى الغرائز، فلا ينزع الجنس هنا نحو الشهوانية لأنه يحرر المحب من الرغبة فى الاكتفاء الذاتى دون مراعاة للآخر. وعلى عكس **ابن داود** لا يتأرجح **ابن حزم** بين الحسية والتصوف. فنحن نستدل من الخبر السابق على أنه يرى فى المشاعر الحسية الصادقة عاطفة أصيلة لا تتناقض وأخلاقيات الحب.

إشكالية المرأة عند ابن حزم واوفيد

أوجد النقاد صلة بين طوق الحمامة وكتاب فن الحب **لأوفيد** Ovid Ars Amatoria(٩) بالرغم من التباين الواضح بينهما. فابتداء يختلف المحيط الاجتماعى الذى أحاط بالكاتبين أشد الاختلاف. ففى الأدب الكلاسيكى/ الاتباعى القديم انحصر مفهوم الحب فى إطار الحسية المطلقة، أو للإبقاء على العلاقات الأسرية. أما الحب فهو يؤدى إما للجريمة أو يلحقه الخزى، وتتعدد لنا الأمثلة لذلك فى الدراما الإغريقية مثلما حدث لميديا أو فيادرا أو ديدو. أما المجتمع الذى عاصره **ابن حزم** فقد احتل فيه الحب مكانة رفيعة كما يتجلى لنا فى الأخبار التى يرويها لنا عن أشراف الأندلس. فلم يشذ **ابن حزم** بكتابه عما هو متعارف عليه لدى معاصريه. أما **أوفيد** فلم يحظى بتلك المساندة من معاصريه. فلم يكن الحب آنذاك يؤخذ فى الاعتبار، فكان يعد أحد ملذات الحياة الدونية مثل شرب الخمر. لذلك لم يتقبل العامة كتاب **أوفيد** أو النبرة التعليمية التى تدعو الناس إلى اعتناق فكر مغاير لما اعتادوه خاصة تناوله الحب بجدية أثارت سخطهم. فلم يروا فى المرأة ما يستعدى استمالتها بالهدايا والحيل الماكرة حتى وإن كان ذلك تمهيداً لنبذها فى النهاية.

فكتاب **أوفيد** لا يدافع عن الحب بل يسخر منه، وبالتالى فهو يقلل من شأن النساء حيث يصبح الحب شركاً للوقيعة بهن. أما **ابن حزم** فقد كرم المرأة لأنه احترم علاقة الحب التى أوثقها معها. فهى تحتل مكاناً مهماً فى حياته. كما تحددت نظرته للمرأة منذ صباه فيقول:

ولقد شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكاد يعلمه غيرى، لأنى ربيت فى حجورهن، ونشأت بين أيديهن، ولم أعرف غيرهن. ولا جالست الرجال إلا وأنا من حد الشباب وحين تفيل وجهى. وهن علمننى القرآن وروينني كثيراً من الأشعار ودربننى فى الخط، ولم يكن وكدى وإعمال ذهنى مذ أول فهمى وأنا فى سن الطفولة جداً إلا تعرف أسبابهن والبحث عن أخبارهن، وتحصيل ذلك» (ص ١٤٠ - ١٤١).

ويخبرنا **بريفو** Robert Briffault (١٩٦٥) أن النساء الأندلسيات يتمتعن بقسط وافر من الاستقلالية. فقد تعلمن مثلما تعلم الرجال فى فصول دراسية مشتركة، وقد اتجهت بعضهن إلى دراسة الفلسفة والرياضيات بينما شغلت الأخريات وظائف فى الأجهزة الحكومية. فقد عهدت إليهن وظيفة نسخ المخطوطات (٣٠-٣١). ففى مجتمع أتاح الفرصة للمرأة للمشاركة فى المنتديات الأدبية، وأجاز لهن القيام بدور الراعية للشعراء أتيحت للمرأة فى هذا المجتمع الفرصة لمرافقة الرجل فكرياً، وأثبتت جدارتها. وإن لم يكن هذا هو الحال بشكل عام إذ كان هناك من الرجال من تعود مغازلة المرأة ثم نبذها بعد استسلامها له - ولكن بوجه عام قام الأندلسى بدور فعال فى دعم مكانة المرأة الاجتماعية ويعد **ابن حزم** أحد هذه النماذج. فقد رأى أن المرأة تستحق المساواة بالرجل لأنها قادرة على الوفاء مثلها مثل الرجال.

الوفاء باعتباره دلالة على كرم الأخلاق

يرى **ابن حزم** أن الوفاء للمحبوب واحد من خصائص السلوك الكريم الذى يرفع مكانة الرجل أو المرأة على حد سواء. ويشير أيضاً إلى الوفاء حتى بعد موت المحبوب معتبراً إياه أرقى سمات الوفاء فهو ليس تسليماً باليأس، وإنما ينبع من الإيمان بما يتجاوز حدود الحياة حيث يعطى صاحبه الأمل فى لقاء مستقبلى. ثم يعدد لنا الأمثلة الحية التى تدلل على ذلك. فهناك الجارية التى فقدت مخدومها فتمنعت عن مخدومها الجديد متحملة شتى أنواع التعذيب لتظل على عهدها لمن تهواه. وقد عبر **ابن حزم** عن إعجابه بهذه الجارية الجديرة بالاحترام لرقة مشاعرها فقد تحملت التعذيب بفضل عزيمتها القوية للحفاظ على استقلاليتها، ولم تستسلم لمجرد أنها امرأة، فأصبحت بعزيمتها القوية فى مرتبة الرجال (ص ١٩٨).

وقد عرف عن **ابن حزم** أنه كان شديد الوفاء لأصدقائه، ومن يحب. فعندما كانت تبادله محبوبته الحب لم ينفرها فيما بعد. كما جمع **ابن حزم** بين الوفاء والكبرياء مما سبب له كثيرا من المعاناة. فيروى لنا كيف أوشى به أحد أصدقائه بعد مشاجرة وقعت بينهما، ولكن **ابن حزم** عزف عن معاملة صديقه بالمثل وامتنع عن التشهير به بالرغم من اقتناعه أن فى مثل هذه الحالات يحق للمرء معاملة الخائن بالمثل ولكنه يفضل الالتزام بالوفاء لأن ذلك أجره أعظم، وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على وجوب التزام الفرد أمام نفسه قبل التزامه أمام الآخرين، فالصدق فى الالتزام درع واق ضد الضلال فى كافة أشكاله.

ثم يستطرد **ابن حزم** فى آرائه عن الوفاء بالإشارة إلى ضرورته لحمايته من شر الحاسدين. فيرى لنا كيف اتهمه أعداؤه بدافع الحقد - بنشر الضلال فى كتاباته،

بعد أن فشلوا فى إقامة حوار متبادل معه[١٠] . فهؤلاء يعوزهم شرف الكلمة الصادقة التى هى أحد مظاهر الوفاء، فهى وفاء للحق ضد الباطل وخير دليل على كرم الأخلاق.

والوفاء هو أحد الخصائص التى اتخذها شعراء الطرب عن **ابن حزم**. فالوفاء ـ للمحبوب هو سمة من سمات الحب الطروب الذى ينشد مكارم الأخلاق، فهو دليل على قدرة الحب للسمو بالحبيبين. فقد تبين **لابن حزم** وكل من كان وفياً فى حبه أن ما من متعة فى الحياة تضاهى متعة لقاء الحبيبين بعد الفراق. فالوفاء فى الحب يجعل من اللقاء بعد الفراق تجديداً للحياة فيتذوقان بهجة النعيم قبل الموت[١١].

الوظيفة الأخلاقية للحب الدنيوى فى الحياة

ولكن لحظات النشوة الغامرة هذه التى يشير إليها **ابن حزم** فى بعض الأحيان، لا تصبغ تجاربه بالصبغة الصوفية. فالإنسان عنده ليس كائناً روحياً بل هو كائن مهموم بالحياة ويستدل **امريكو كاسترو** Americo Castro (١٩٥٢) على ذلك من كتاب الأخلاق والسير **لابن حزم** الذى يؤكد فيه أنه بعد بحث دائب عن الهدف الذى تقصده كل المساعى الإنسانية تبين له أن الإنسان أينما كان يسعى إلى التخلص من همومه بالعمل (ص ١٩٦).

أما **ابن حزم** فقد كان مهموماً بتقويم سلوك قومه، ويأتى كلامه عن الحب مقروناً بالضوابط والالتزامات الأخلاقية التى يفترضها، كما أشار لنا **كاسترو** (١٩٥٢، ص ٢٠٥) فقد كان **ابن حزم** فقيها متميزاً [١٢] لا تتسم كتاباته بأسلوب تعليمى أو فلسفى بل آثر أن يعلم قومه عن طريق الكتابة عن الحب من واقع تجاربه الشخصية. فالكتابة عن الحب الدنيوى تصبح لها وظيفة أخلاقية لأنها تعطى نماذج حية عن كيفية التعامل الصحيح بين البشر بما يؤتى بالسعادة والتوفيق فى علاقتهم.

فقد كان **ابن حزم** يكتب فى زمن اشتدت فيه الأزمة السياسية حيث شهد تصفية الخلافة وكان والده آنذاك وزيراً فى حكومة **المنصور**، وبسبب الأزمة تم إبعادهم عن قرطبة. وفى خضم هذه الأحداث اختار **ابن حزم** أن يكتب عن الحب مما يشير إلى أن هناك علاقة بين تجربة الحب ونمو الوعى التاريخى[١٣] . ويؤكد لنا **ستيفن نيكولز** Stephen Nichols هذه العلاقة فيقول:

> **هناك ترادف بين الحب والوعى التاريخى. فالحب من أكثر العواطف التى تؤكد ذاتية الفرد وتقربه من الآخرين فى آن. فهو من صنع العقل الفردى وقادر على تجاوزه للالتحام بالآخر. وأهم مايميزه هو توكيده العقل بوصفه مصدرا للإدراك (ص ٦١).**

فإن كان الحب يكثف الإحساس بالأنا فلا يتم ذلك بمعزل عن الآخر. فالوعى بالذات يستتبعه وعى بالآخر فهو خروج عن الحيز الضيق للذات إلى الآخر ببعده التاريخى. تلك هى مقومات الحب الدنيوى الذى ينبع من حياة الدنيا ويسعى إلى توكيدها بالتفاعل الإنسانى المتوازن.

السيرة الذاتية إطارًا لتجارب الحب الدنيوى

كتب **ابن حزم** عن تجاربه فى الحب فجاءت كتابته فى شكل سيرة ذاتية حاول فيها التعرف على الأنا فى

سياقها التاريخى. فتمثل تجارب الحب المختلفة التى خاضها فى حياته علامات على الطريق توضح نموه العقلى. ويقترن هذا النمو العقلى بأحداث تاريخية محددة، مما يضفى على تجربته بعداً أخلاقياً. فعندما يدرك العقل أغوار ذاته يصبح أكثر وعياً بما هو خارجها. فالوعى يساعد المرء على الاختيار الأفضل لذاته ومن ثم يجعله قادراً على أن يرسم منهج الإصلاح للجماعة. فسيرة **ابن حزم** الذاتية تبين لنا كيف أن تجاربه فى الحب قد ساعدته على تفهم مغزى الأزمات السياسية التى أحدقت به. ومن ثم، تخلصت تجاربه الشخصية من البعد الذاتى عندما أصبح لها دلالة بوسع القارئ أن يستشف معناها خلال تمثلها عند القراءة. **فابن حزم** لا يتبع من سبقوه من الكتاب العرب الذين دونوا تجاربهم الذاتية بأسلوب بطولى قائم على تمجيد للذات. فهو لا يفرض نفسه على الآخرين بوصفه نموذجاً ينبغى عليهم الاحتذاء به ولكنه يدعو القارئ لمعايشته للإفادة من تجاربه. ومن ثم تكتسب التجربة الذاتية المحدودة بعداً جماعياً ذا دلالة تاريخية مشتركة.

ونستدل على ذلك من أحد الأخبار التى يرويها لنا **ابن حزم** فى «باب السلو» عن تجربته فى الحب التى بدأت حينما بلغ عامه السادس عشر. فكلما تتبع محبوبته تجنبته. وفى أحد الأيام اجتمعت مع أهله وأصدقائه فى أحد البساتين ودعوها للغناء. فازدادت مشاعره نحوها توهجاً ولم يقدر على نسيانها. وحينما اجتاحت الأحداث العصيبة قرطبة فيما بعد، وتوفى والده الوزير، رآها بين المعزين، فأثار ذلك فى نفسه الحنين إلى الأيام الخوالى وإلى الحب الذى ولى، الأمر الذى زاد من حزنه. وكان عليه أن يمضى من قرطبة عندما هاجمها البربر، وحين عاد إليها مرة أخرى كانت محبوبته قد ذهبت نضارتها وفقدت تلك البهجة والحيوية ذلك لقلة اهتمامها بنفسها وعدم العناية التى كانت عنيت بها فى أيام الماضى. ثم يعلق **ابن حزم** على ذلك قائلاً «إن النساء رياحين إذا لم تتعاهد نقصت» (ص ٢٥٢). فالتجربة الذاتية هنا تعكس بعداً تاريخياً وليس هناك انفصال بين ماحدث على المستوى الشخصى ومايحدث على المستوى العام. فينمو إدراك **ابن حزم** بما يحدث حوله فى قرطبة بمتابعة التحولات التى تصيب محبوبته. فهو يتمتع «بعقلية تاريخية» إذا استعرنا تعبير **كارل وينترب** Carl Wintraub (١٩٧٥، ص ٨٢٠)، إذ يدرك وجوده فى الزمن الآتى أى من سياقه التاريخى. وحينما يرتبط الحب بالوجود والنمو والإدراك والزمن ـ هكذا يصير دنيوياً.

اشتراك السارد والقارئ فى تعرف الحب الدنيوى

نجح قالب السيرة الذاتية فى طوق الحمامة فى إشراك القارئ مع السارد فى تعرف الحب من خلال التجارب الحياتية. فللمؤلف هدف هرمونطيقى يسعى إلى إيقاظ إدراك ذاتى فى القارئ بما تلا لإدراك المؤلف بذاته ولكن ليس مطابقاً له. هذا التعرف على الذات خلال التجربة المشتركة بين القارئ السارد تسمح للقارئ أن يلمس حقائق الأمور بنفسه متجاوزاً بذلك ذاتية المؤلف التى تلت تلك التجارب. ويصف **سايرس هاملن** Cyrus Hamlin (١٩٨٢) آليات الكتابة هذه «بالبناء القائم بين ذاتيتين» (٢٠٨) (أى ذاتية السارد وذات القارئ) وهو الشرط الأساسى الذى يجب توفره لتحقيق العالمية بالمفهوم الأرسطى.

فاعترافات **ابن حزم** الذاتية لم تكن مجرد رثاء حزين بسبب هزيمة قرطبة ـ العاصمة الأم بعد أن كان قد ساد

فيها الحب والسلام كما يفترض **جارثيا جوميث** (١٩٥٢)، واللهجة الدينية التى تسود البابين الأخيرين من كتاب **ابن حزم** لا تعنى «عدم التوافق بين العقل ومتطلبات الحب» مما يتناقض مع ماسبق أن طرحه **ابن حزم**، مثلما يزعم **أودنج** O'Donoghue (١٩٨٢، ص ٩٥) ولكن المؤلف يريد تحريك رؤية القارئ من منظور السرد الذاتى إلى منظور يسمح بتأمل البعد الأخلاقى للتجربة. ففى البابين الأخيرين يطرح لنا السارد القيمة الإنسانية فى أرقى صورها موجهاً القارئ إلى أهميتها التى تفوق مجرد التحقق من صحة الأخبار التى رواها.

ففى باب «قبح المعصية» يتأمل **ابن حزم** أهوال الحب عندما يزج بالمرء فى ممارسات سلوكية شائنة مثل الشذوذ أو الزنا. وينبذ الشهوة والهوى ويبرز اختلافهما عن الحب الحقيقى «فما حرم الله شيئاً إلا وقد عوض عباده من الحلال ماهو أحسن من المحرم وأفضل» (ص ٢٩٨). أما باب «فضل التعفف» فهو لايتناقض وماسبقه، ففيه يبين لنا **ابن حزم** قدرة الحب على تأمين طريق المرء ضد الشهوة والمعصية **فابن حزم** لايدعو إلى الحب المحرم أو الزنا، ولكنه يربط بين الحب والشرع وبين التوازن الذاتى والتوافق الاجتماعى. وتكتسب بذلك التجربة الشخصية بعداً أخلاقياً خاصاً بالجماعة، فالحب يؤدى إلى تعرف أعمق بالسلوك الاجتماعى الذى يعود بالخير على المجتمع ويقرب البشر من الرحمة الإلهية ومن ثم يؤهله لبلوغ الحياة الآخرة من جنة الخلد وكأن الحب الدنيوى هو الطريق إلى التقرب من البشر ومن ثم إلى الله.

أما الخاتمة فهى تنبه القارئ إلى أن الكتاب أصله رسالة موجهة من **ابن حزم** إلى أحد أصدقائه المقربين الذى سبق أن طلب منه أن يكتب إليه عن خبرته فى الحب. فالكتاب إذن هو رسالة إلى قارئ ولم يكتب لمجرد الترويح عن النفس مما ينفض عنه شبهة الذاتية. فهو ليس موجهاً إلى أصدقائه فقط بل يخاطب أعداءه أيضاً حيث يحذرهم: (يأيها الذين آمنوا اجتنبوا كثيراً من الظن إن بعض الظن إثم) (ص ٣٢٢). كما يحذرنا السارد من أن الكتاب قد يفقد دلالته لو لم يفلح القارئ المتعصب أن يجاوز أفقه الضيق ليستنبط المغزى الحقيقى لتجارب الحب التى يشير إليها.

فالسارد هنا لايجاهر بخطيئته بل إنه فى حديثه عن تجاربه فى الحب يكشف عن مكنون ذاته بماله وماعليه فيما يخصه ويخص الآخرين. ويتم الإفصاح عن الذات فى أسلوب ديالكتيكى حوارى يشارك فيه السارد والقارئ معاً. حيث يخوض كل منهما التجربة عبر الآخر مما يهيئهما لتجاوز ذاتية الأنا لبلوغ الآخر. فالسارد يجاوز ذاتيته حينما يشرك القارئ فى تجربته والقارئ يجاوز ذاتيته حين يخوض تجربة السارد. وإذا تحقق التواصل بين السارد والقارئ عبر التجربة الإبداعية يكون مايطلق عليه بالمفهوم الأرسطى بلوغ التنوير Peripeteia وبالمفهوم الدينى الهداية للحق.

تحقيق الإرادة الذاتية بالحب الدنيوى

أدى الاعتقاد فى بلوغ الهداية بفعل الحب، مثلما أدى بلوغ الإيمان بفعل العقل، إلى ثورة فكرية فى عصر **ابن حزم** اكتسب بها الحب طابعا دنيويا بعد أن كان ينظر إليه إما كشىء غيبى بعيد المنال أو كمنحدر يسقط المرء فى هاوية الشيطان. فالحب الذى كان يبدو بعيداً عن العقل أصبح وسيلة التعقل، بل غدا وسيلة لبلوغ أسمى مافى الحياة عبر الغرائز. فالاتزان الداخلى الناجم عن مواجهة

الذات ومواجهة الآخر بالحب يكشف للمرء عن كيفية التمييز بين الحق والباطل ويجعله قادراً على الاختيار السليم. فعاطفة الحب لاتنحصر فى الذات المحدودة ولكنها تقترن بنسق أخلاقى. ومن ليس له القدرة على الحب يظل عاجزاً عن مواجهة ذاته أو رؤية الحق فهو من الواشين.

فلكى يسود الحق المطلق على المرء ان يبدأ بالصدق مع ذاته ويكون قادرًا على مواجهة الآخرين بدخائل نفسه. وعلاقة الحب الصادقة تؤدى إلى الصدق مع الذات والصدق مع الآخرين وبالتالى تكفل الخيار الصائب للذات وللآخرين. والقدرة على الاختيار تعنى الوجه الآخر لتحقيق الإرادة. فمثلما تتأكد الإرادة الذاتية بفعل التعقل الدنيوى، تتحقق أيضا بفضل الحب الدنيوى أيضا.

الحب فى الشعر الطروب

لجأ **ابن حزم** إلى القالب الشعرى للتعبير فى بعض الأحيان عن تجاربه فى الحب. وبالرغم من أن أبياته التى بين أيدينا الآن لاتعد كاملة إذ نقحها كاتب المخطوطة من الكثير إلا أن أبياته كانت لها عظيم الأثر فى ظهور أيديولوجية جديدة للحب فى شعر التروبادور Troubadour أى الشعراء الغنائيين الذى ظهر منذ عام ١١٠٠ بعد ميلاد المسيح كما أثر فى قصيدة الحياة الجديدة Vita Nuova **لدانتى** أيضاً. كما يؤكد بعض النقاد [١]. ولايتفق كل النقاد على هذا الرأى فقد اشتد الجدل حول مصادر الشعر التروبادورى والشعر الطروب بل وامتد الجدل حول أصل كلمة التروبادور[٢]. ودراسة المصادر تعد من الميادين الرحبة التى أود التوغل فيها[٣]. ولكن مايهمنا فى هذا الصدد أن الشعر الطروب أيما كانت مصادره سواء أكانت من **ابن حزم**[٤] أم من الموشحة الأندلسية أم من الشعر العامى الرومانسى أو من غير ذلك - فهو يعد شعراً ثورياً، لانه أول محاولة فى التغنى بالحب مما استحدث نوعاً جديداً فى الأدب الأوروبى. وتنحصر دراستى فى تطور هذا المفهوم الجديد للحب الذى رسخه **ابن حزم** فى طوق الحمامة والذى لم يقتصر أثره على الأدب الأندلسى والإسبانى فى عصره الذهبى[٥] بل امتد إلى روح العصر بأكمله.

شعر الحب الغنائى بين الشهوانية والروحانية

ويزداد الأمر صعوبة عند محاولة إيجاد أيديولوجية تصف الحب الطروب عامة وذلك لغزارة تنوعه وتأرجحه بين العاطفة الجنسية الجياشة والحب العذرى. فقصائد **جيوم التاسع** Guillem ix دوق أكيتانيا (١٠٧١ - ١١٢٧) تحفل بالشباب والمرح وتتغنى بالحب والنساء المتزوجات[٦]. اما **بتتراك ودانتى**[٧] فيحتفيان فى شعرهما الغنائى بالحب العذرى. هذه الثنائية تعكس التعارض بين نمطين متباينين للسلوكيات الجنسية. السلوكيات التى ترجع للمجتمعات الوثنية التى لم تكترث بمفهوم العفة الذى ظهر مع المسيحية والإسلام. أى الديانات السماوية عامة [٨]. أما السلوكيات التى اتجهت إلى تأليه الحب وابتدعت ماأسماه **بريفو** (١٩٦٥) الأسلوب «السكولاستى Scholastic فى الحب» فترجع مصادرها إلى الصوفية الأندلسية والشعر الغنائى الأسبانى الموريسكى (ص ٩٧ - ٩٨). فالحب **الأفلاطونى** أو الأفلاطونية الجديدة لم تصلهم عن **افلاطون** مباشرة فلم تكن مصادره فى متناول أيديهم. أما المصادر التى توفرت لديهم فجاءتهم إما من الاسكندرية أو من الصوفية الأندلسية (ص ١٧٧). وعلى سبيل المثال ترجع

نظرية تسلل الحب إلى القلب عبر العينين إلى ابن حزم الذى كتب فى باب «علامات الحب» أن «العينين باب النفس الشارع»[٩] فأشيع هذا القول واكتسب مكان النظرية العلمية فلم يؤخذ على أنه ناتج عن التخيل الأدبى.

وسواء أكان الاتجاه للحب شهوانياً أو روحانياً فقد كان الشعراء يتغنون به باللغة القومية الدارجة. فالكتابة عن الحب كانت تعد ثورة سعت إلى الانشقاق على اللغة اللاتينية. فالتعبير عن الحب ـ بما ينطوى عليه من اعتراف شخصى حميم يستلزم التحدث عنه باللغة الأم. وقد سبق ابن حزم فى استشعار تلك الحاجة إلى التعبير عن الحب بأسلوبه الخاص فلم يقلد الأقدمين فى ما اعتبره تجربة خاصة.

السيدة المعبودة فى الحب الطروب

كان لزاماً على الشاعر أن يستخدم فى شعره لغة مقربة إلى نفسه وليس اللغة الجامدة التى قولبت المشاعر. فعندما يتغنى بالحب فعليه باستخدام اللغة التى تكشف عن كوامن ذاته. وإذا كان الشاعر قد حل إشكاله مع ذاته باستخدام لغته القومية فكان عليه أن يحل مشكلة التقرب إلى محبوبته. فالمحبوبة هى مصدر الإلهام الشعرى التى بدونها لا يتغنى الشاعر فلم يكن أمامه إلا أن يرفعها إلى مرتبة الإله، وكان يلقبها «سيدى Midons وليس سيدتى»[١٠]. وسواء تمثلت المحبوبة للشاعر فى شكل حسى أو روحانى فقد ظلت دائماً بعيدة عنه متعالية عليه لايمكن الوصول إليها. وحاول النقاد تفهم مصدر تغير نظرة الرجل للمرأة فى هذا المجتمع الإقطاعى، الذى احتل فيه الرجل دائماً دور السيد واعتبرت المرأة فى دور المسود، ولكن هناك تبادلاً لهذه الأدوار فى الشعر الطروب[١١].

وإنى أرى أن هذا الاتجاه الجديد كان مصدر اتجاه ابن حزم الدنيوى الذى ساد فى الأندلس. فالحب الدنيوى يفترض الاعتراف بمكانة المرأة فى المجتمع، مما رفع من شأنها وقيمتها بين الرجال. وإذا كانت للمرأة القدرة على إلهام الرجل بالحب والقدرة على أن تتيح له تعرف القدرات الكامنة بداخله لتولد طاقته الإبداعية وترشده إلى مكارم الأخلاق فلا يمكن أن توضع فى مكانة أدنى من الرجل. وعندما انتقل هذا المفهوم إلى المجتمعات الرومانسية الإقطاعية كان عليه أن يتكيف مع العادات الاجتماعية السائدة التى تحكم العلاقة بين الرجل والمرأة. وانبنت هذه العلاقة على مفهوم السيد والمسود فكان من الصعب تفهم مبدأ المساواة باعتباره أساساً للتواصل بين الرجل والمرأة. واستحالة المساواة فى المجتمع الإقطاعى أدت إلى تبادل الأدوار لتصبح المرأة السيد ومحبوبها العبد الطائع. ومن ثم حصلت المرأة على مكانة لم تعهدها من قبل. وهكذا وصلت المرأة إلى مرتبة التأليه فى الشعر الفلسفى.

أما بالنسبة إلى ابن حزم فلم تكن المرأة شيئًا بعيد المنال، ولم تتجل له ملاكاً مقدساً بل كانت حاضرة الوجود تعاونه فى سعيه إلى تحقيق مثالياته. لقد كانت ملاذه الوحيد فى أوقاته العصيبة لأنها ارتبطت بالأرض والوطن الذى يوفر الاستقرار الداخلى والطمأنينة. وإن كان ابن حزم قد كتب عن ذكريات الحب وهو مبعد عن وطنه فإنما فعل ذلك ليهون عن نفسه بتذكر لحظات

الصدق فى حياته، كما أشرنا، ولذا اقترنت لديه لحظات الحب بلحظات الصدق التى امتلك فيها القدرة على التمييز بين الحق والباطل. ويتردد مفهوم **ابن حزم** هذا فى بعض قصائد الطرب. فالحب الحقيقى على عكس الحب الباطل له القدرة على تقويم سلوك المحب وهو مصدر إلهامه.

ولكن هذا التماثل بين مفهوم **ابن حزم** للصدق النابع من الحب والصدق عند الشاعر الطروب لايجعلنا نتجاهل اختلافهما فى نظرتهما للمرأة. ويفسر لنا **فيرانتى** (١٩٧٥) مفهوم المعبودة فى الشعر الغنائى، فهى:

> **إما كائن مثالى يتعبد به الشاعر أو امرأة حقيقية يبتغيها، لأن حبه ينطوى على رغبة جنسية واشتياق روحى فى آن. ولقد تجاوز الشعر هنا مرحلة التغنى بالفلسفة أو الطبيعة أو فينوس لكى يتغنى بامرأة حقيقية (ص ٦ ـ ٦٧).**

فإذا كان الشعر الطروب قد تقدم خطوة نحو الواقعية حيث كان الشاعر بالرغم من كل شىء يخاطب امرأة وليس رمزاً مجرداً، وإن كانت المرأة هنا تساعد الشاعر على مواجهة الصراع النفسى بين الدوافع الجسدية والروحية حتى يتغلب عليه ويحقق الصدارة بين الآخرين إلا أن اهتمام الشاعر هنا ينحصر فى الحب من حيث هو وجود فى حد ذاته ينفصل عن دلالته الاجتماعية . فالحب يعمل بعيداً عن الوعى الآخر ولكن منصاعاً له مهاباً لألوهيته. فعلى خلاف التغيير الذى يطرأ على المحب فى طوق الحمامة النابع عن الوعى الذاتى والتفاعل مع الآخر، تأتى تجربة المحب فى الشعر الطروب من لغة ترمز إلى تحول المحب وتبدل شأنه بشكل إعجازى.

الحب الروحى متمثلاً فى العذراء الطاهرة

وإذا كان الشعر الطروب قد تأثر بشكل طفيف بالنزعة الدنيوية فى الحب فإن الكنيسة الكاثوليكية جاءت بفكرة العذراء مريم لمواجهة هذه النزعة الدنيوية مما أصاب هذه النزعة بانتكاسة حقيقية. فاستبدلت «سيدة» الحب الطروب «بسيدتنا» أى السيدة العذراء، حيث أصبح الراهب فارس مريم. وبالتالى توارى الحب وراء أبيات من الشعر «الراقية المنمقة» على حد قول **بريفو** (١٩٦٥) التى «أسهمت فى خلق أدب رفيع أسدل على الحياة ستاراً يخفى قبحها»[١٢]، ومن ثم تراجعت الكتابة الواقعية التى غرس دعائمها **ابن حزم**. ويأتى قول **أويرباخ** Aeurbach (١٩٤٦) فى ختام فصله عن الأدب الطروب مؤكداً لذلك:

> لم يوفر تراث الأدب الطروب الجو الملائم لتطوير الأدب نحو أفق يتسع ليشمل الواقع بكافة مستوياته (ص ١٢٤).

الحب فى القصص الرومانسى

أما فى القص الرومانسى فقد استبدلت القصص الملحمية التى دارت حول الدفاع عن الدولة المسيحية والانشغال بالحروب الإقطاعية بقصص الحب. وقد طرأ هذا التغيير فى حقبة تاريخية ارتقت فيها الآفاق الفكرية بينما تأزمت الأحوال السياسية. فعلى الصعيد الثقافى لعب العرب دور الوسطاء ونقلوا للأوروبيين الفلسفة والعلوم الكلاسيكية وتثقف الدارسون على أيديهم. وترتب على ذلك أن انتقلت المادة الأدبية إلى لغة الأوروبيين القومية وهى تحمل فى طياتها المفاهيم والصور

والمواضيع العربية، وانتشرت بين جموع العامة. أما على الصعيد السياسى، فقد شكل العرب خطراً حقيقياً على الوجود العضوى والحضارى الغربى مما أقلق العقل الأوروبى فى العصور الوسطى وتقدم لنا **دوروثى ملتزيكى** Dorothy Meltzik (١٩٧٧) دراسة مستفيضة عن الصورة الكاريكاتورية للعربى فى الأدب الرومانسى فى العصور الوسطى، وكيف تعكس مبلغ الإحساس بالخطر الذى عاناه الأوروبيون إزاء حضارة العرب الفتية (٢٤٨٠).

زواج المسلم والمسيحية فى القص الرومانسى

ظهر انقسام حاد فى فكر العصور الوسطى بين ما هو مقبول فكرياً وما هو مرفوض سياسياً . فقد كانت اللغة العربية هى الوعاء الثقافى بينما كان الإسلام عقيدة تنافى المسيحية ولم يتصور القصاصون مخرجاً لهذا الانقسام سوى بطرح فكرة زواج المسلم من المسيحية ليحل الوفاق بين الحضارتين المتنازعتين. وتورد لنا **ملتزيكى** (١٩٧٧) فى كتابتها سلسلة كاملة من القصص الرومانسية التى تدور حول هذا الموضوع. وقد كان القص الرومانسى مناسباً لهذا الموضوع الذى تتعدد فيه الرؤى وتظهر التناقضات بين الأنا والآخر. فالخطاب هنا يختلف عن الشعر الغنائى الذى يستخدم «لغة مكثفة لشحنة عاطفية عالية» على حد قول **نيكولز** (١٩٨٥ ص ٤٨). أما القص الرومانسى فهو يمدنا بصوت المحب والمحبوبة معاً، مما يستدعى تأويل القارئ أيضاً. فالقصة الرومانسية تعبر عن الحاجة إلى إعادة تأويل التاريخ الواقع وليس فقط الحب الواقع. وحينما تتأرجح تجربة الحب يكون هناك احتياج إلى مساهمة الجمهور فى تقييم الأحداث فبينما لا يتطلب الشعر تدخل المستمع تتطلب القصة الرومانسية ذلك لأن هذه اللحظة ذات طبيعة جدلية.

وبشيوع محور الحب بين المسيحية والمسلم فى القصص الرومانسية فى العصور الوسطى يبرز إشكالا لا يحل سوى بزواجهما، حيث يثمر عن ذلك مولود مزدوج الهوية يجمع بينهما معاً وعادة ما يكون هذا المولود نصفه أبيض ونصفه الآخر أسود (١٣). إلا أن هذا المولود يربط بين شعبين متحاربين بروابط الألفة، وهو بذلك يحقق حلم العامة فى العصور الوسطى. وقد ساد جو التعصب هذه القصص لأنها أخضعت أيديولوجية الحب للأيديولوجية الدينية والسياسة. وبالتالى انحرف مفهوم الحب الدنيوى مرة أخرى ليصطبغ بصبغة دينية. فالنهاية التى تشترك فيها معظم هذه القصص يهتدى فيها البطل المسلم إلى المسيحية ولا يتأتى هذا الاهتداء نتيجة لوعى ذاتى أو اختيار حر، بل ينزل عليه بشكل إعجازى بفعل الحب.

وهناك قصة رومانسية واحدة تفلت من هذا المنظور الضيق للحب وهى قصة فلوريس وبلانشفلور Floris et Blanchefleur التى تدور حول زواج المسيحية بالمسلم وهى تطرح منظوراً سردياً ثنائياً يعكس عالم الحبيبين الداخلى والعالم الخارجى المحيط بهما. فيتتبع القارئ بالمنظور السردى الداخلى عبر تطور المنظور السردى الخارجى. فتواصلهما الداخلى يتحقق حينما يتقبل المجتمع الخارجى فكرة زواجهما.

فلوريس وبلانشفلور

أكد النقاد مراراً أن فلوريس وبلانشفلور هى إحدى القصص الرومانسية التى تستمد مصادرها من الثقافة

العربية [١٤] بالرغم من أن أحدًا لم يعثر على نظير عربى لها. وترجع القصة إلى أصل فرنسى ظهر فى القرن الثانى عشر، وترجمت إلى أكثر من اثنتى عشر لغة. وقد ظهرت فى إنجلترا فى القرن الثالث عشر [١٥] . وتدور القصة حول فلوريس وهو ابن حاكم أندلسى مسلم وبلانشفلور وهى جارية مسيحية. ونشأ الاثنان معاً وجمعهما الحب. وأراد أهل فلوريس أن يفرقوا بينهما فأرسلوه فى مهمة وباعوها إلى تجار من بابل، باعوها بدورهم إلى أحد الأمراء فيضمها الأمير إلى حاشيته ويهيئها لتكون زوجته فى المستقبل. وعند عودة فلوريس إلى مملكة أبيه أخبروه بأنها قد ماتت فأقدم على الانتحار. واضطر والداه أن يخبراه بالحقيقة خوفاً عليه فتركهم للبحث عنها. وذهب متنكراً فى زى تاجر، وبعد بحث دءوب عثر عليها مسجونة فى أحد الأبراج. فقام برشوة الحارس الذى يساعده فى التسلق إليها فى سلة الورد التى تصعد إليها كل صباح. ولكن سرعان ما عرف الأمير بالأمر ويكتشفهما معا فيحكم عليهما بالموت. وعند تنفيذ حكم الإعدام يتبارى كلاهما لتنفيذ حكم الموت قبل الآخر مما يستثير شفقة الأمير عليهما ويصفح عنهما. فيتزوج الحبيبان ويعودان إلى مملكتهما.

المنهج الدنيوى فى فلوريس وبلانشفلور

تجد ملتزيكى (١٩٧٧) أن هناك توازياً بين تلك القصة وأحد الأخبار الواردة فى طوق الحمامة. ففى باب «الضنى من عذاب الفراق» يروى ابن حزم عن «نعم» التى نشأ معها وأحبها ثم تألم لفراقها. ولكن محاولة ربط هذه القصة الرومانسية بطوق الحمامة تثير كثيرًا من الجدل . وأرى أن ما يمكن الاستدلال عليه بحق هو تأثير كتاب ابن حزم فى نشر روح التسامح بين الأديان التى تؤكده قصة فلوريس وبلانشفلور. فمحور القصة هو زواج المسلم من المسيحية ولكن بلانشفلور لا تتزوج من فلوريس لمجرد أن تهديه إلى المسيحية مثل الأخريات فى القصص الرومانسية الأخرى. فالحب الذى جمع بين فلوريس وبلانشفلور يخلو من أى دوافع أيديولوجية وله وجود حيوى منذ بداية الحدث إذ لا شىء يعترض طريقه. وهو يخرج عن التقاليد المتمثلة فى النفوذ الأبوى والتعاليم الدينية. فعلاقة الحب بينهما تلخص روح التسامح الدينى التى اجتاحت الأندلس فى أزهى أيامها. فوالدا فلوريس لا يرفضان زواجه من بلانشفلور من منطلق التعصب الدينى ولكن من منطلق عدم التكافؤ الاجتماعى[١٦]، عندما يكتشفان مدى تعلقه بها فهما يساعدانه فى رحلة البحث عنها. وفى معظم الأحوال يدل التسامح الدينى على الفكر الدنيوى للجماعة، أى على تحررها من التعصب الذى يرفض تقبل الآخر فإباحة التزاوج بين دينين مختلفين تعد هنا دلالة على بلوغ النضوج الفكرى.

ففى قصة فلوريس وبلانشفلور يبلغ التآلف الروحى بين الحبيبين ذروته عندما يتجسد ظاهرياً من التوافق مع جماعتها. هذا التوافق يتحقق عبر مرحلتين. ففى المرحلة الأولى يحصل فلوريس على موافقة أهله بزواجه من بلانشفلور وفى المرحلة الثانية يحصلان على عفو الأمير الذى يبارك زواجهما.

البناء السردى الثنائى والصراع الحضارى

يسعى البناء الثنائى إلى جعل القارئ مشاركا فى الحدث حتى يتآلف هو أيضاً مع فكرة زواج فلوريس

وبلانشفلور مثلما تقبله جماعتهما، وبالتالى يتغلب على ازدواجيته الحضارية التى تؤرقه.

فتلك الازدواجية الحضارية التى يمثلها فلوريس المسلم وبلانشفلور المسيحية تتشعب إلى ثنائيات أخرى مثل الثنائية بين الحب الحسى والروحى، وتشابه الحبيبين العضوى والروحى وعندما يحل الصراع بين الحبيبين فى المستوى السردى الداخلى ينتهى تدريجياً اصطدامهما بالجماعة على المستوى السردى الخارجى. وينمو التوافق الدخلى بين الحبيبين خلال عدة مراحل. ففى المرحلة الأولى يتم التعرف على الآخر بوصفه صورة ومرآة عاكسة للأنا. وتستدل **فيرانتى** (١٩٧٥) على ذلك من بعض الشواهد فى الحديث. فقد ولد الحبيبان فى يوم واحد، وقامت بتنشئتهما امرأة واحدة، ويتشابهان فى التكوين الخلقى والفكرى، حتى أن تشابههما الخلقى هو الذى يساعد فلوريس فى بحثه عن بلانشفلور، حيث يتذكر الغرباء بلانشفلور برؤية فلوريس ويسهل عليهم مساعدته فى العثور عليها. ويبدو أن أوجه الشبه بينهما قوية حتى أن الأمير لايستطيع أن يفرق بينهما عندما يعثر على فلوريس فى حجرة بلانشفلور ولأول وهلة يعتقد أنه رفيقتها - أى أنه حتى الاختلافات الجنسية بينهما قد طمست (ص ٧٨). وأود أن أضيف أن هذا التمثل الخلقى والفكرى بينهما يعكس التآلف الداخلى الذى يربطهما . فعلى الرغم من اختلاف الخلفية الثقافية لكل منهما فهما يحملان خصائص متشابهة تهيئهما للزواج المتكافئ.

وفى المرحلة الثانية يؤدى انفصالهما الجسدى إلى ارتقاء حبهما إلى مستوى أعلى من الوعى بالذات. فقد كان اكتشاف المحب للآخر من المرحلة السابقة بمثابة اكتشاف لتلك المشاعر الدفينة الكامنة فى صميم ذاته، والتى حان الوقت للتأكد من صلابتها. هل تقوى هذه المشاعر على دفعه لإنجاز فعل إيجابى؟ ويعد قرار فلوريس لاجتياز الصعاب ليلحق بمحبوبته إجابة عن هذا التساؤل. فإصراره على معارضة الأبوين أو السلطوية المستبدة على المستوى الخارجى يدل على توفر إمكانات هائلة لديه تساعده على تعرف القدرات الكامنة فى ذاته. أما سعيه للمغامرة والبحث عن محبوبته فهما يعكسان تطلعه لتحقيق مثل أعلى يسعى إليه. وتأتى هذه المغامرات اختباراً لمدى صلابة إرادته الذاتية. وإن كان وعيه بإرادته الذاتية فى المرحلة الأولى قد ساعده على اتخاذ قراره ووضعه فى موضع الفعل فالمغامرات التى اجتازها فى المرحلة الثانية تبرز عزيمته القوية على تحقيق الرباط بينه وبين محبوبته. وينعكس ذلك على المستوى السردى الخارجى باستجابة جماعة الغرباء لإلحاحه فى السعى للاهتداء إلى محبوبته.

ويأتى انتصار فلوريس الأخير عندما يصل بالفعل إلى محبوبته ويجتمع بها فى القلعة، ويتأكد ذلك الانتصار فى البناء السردى الخارجى حينما يصفح عنهما الأمير بعد أن يلمس معنى إصرار كل منهما على افتداء الآخر وكأنهما بذلك قد أوقعا عليه حكماً بالتسليم بحبهما بدلاً من أن يوقع هو عليهما حكماً بالإعدام.

فالثنائيات التى تظهر نتيجة انفصال الأنا والآخر فى بداية الحدث يتم تذويبها تدريجياً بفضل عزيمة فلوريس التى تتولد عن حب دنيوى يتآلف فيه الحسى والعقلانى

وتتشابه فيه الملامح العضوية والفكرية وتتوحد به المسيحية والإسلام فهو حب تتبع قانون الحياة الذى يتميز بالنمو المستمر وليس الاستقرار أو الثبات أو التأمل الساكن.

ويبدو أن القارئ فى العصور الوسطى لم يكتف بتلك النهاية حلاً لإشكالية الصراع بين الحضارتين. لذلك أضيف إلى الحدث نهاية غير متوقعة هى اهتداء فلوريس إلى المسيحية قبل زواجه من بلانشفلور، تمشياً مع الرأى العام الذى يتطلب تأكيد المغزى الدينى للقصة.

إحباط مفهوم الحب الدنيوى

ويبدو لى أن هذه النهاية مقحمة على النص الأصلى - إن كان قد وجد بالفعل - لأنها تفسد النمو الطبيعى للبناء الرئيسى فى القصة الذى يتمحور حول فكرة تحقيق الذات بالحب. فقد نشأ الحبيبان معاً منذ الطفولة، ولو كان الاثنان قد حققا التوافق الجسدى والفكرى معاً فكيف يظهر فجأة عنصر اختلاف العقيدة فى نهاية الحدث؟ كما تأتى تلك الخاتمة غير المتوقعة لتفسد التآلف الذى ساد القصة إلى جو من التناحر تنتصر فيه عقيدة على أخرى.

فالتفاعل بين المنظورين السرديين الداخلى والظاهرى، يتم بسلاسة قبل واقعة الاهتداء. فالمراحل التى يمر بها فلوريس للتعرف على ذاته على المستوى الداخلى يقابلها اعتراف جماعته بأحقيته على المستوى السردى الخارجى. فموافقة والديه على رحلة بحثه عن محبوبته وغفران الأمير للحبيبين يبرهنان على أن الجماعة لها القدرة على استنباط قيمة من الإنجاز الفردى تتفق مع نسقها الأخلاقى.

ولكن يبدو أن مجتمع العصور الوسطى قد أبى أن يتقبل هذا المفهوم الدنيوى للحب. فيخبرنا **بارون** W. R. Barron (١٩٨٧) بأن النسخة الفرنسية تضيف منظوراً سياسياً ودينياً فيصبح الحبيبان الصغيران أجداداً للملك **شارلمان** ملك فرنسا (ص ١٨٣). والمعروف تاريخياً أن الملك **شارلمان** قد أحرز انتصار المسيحية على الإسلام. فالنسخة الفرنسية أدخلت الأيديولوجية الدينية التى تفرض الإصلاح بالاهتداء الإعجازى. فكان من الصعب أن يسود المفهوم الدنيوى فى القصص الرومانسية لأنها ارتبطت بالتقاليد الكنسية التربوية. فنحن نعرف عن **يوجين فينافر** Eugene Vinaver (١٩٧١) أن هذه القصص الرومانسية التربوية كانت تخرج من المدارس التابعة للكاتدرائيات الفرنسية فى القرن الثانى عشر (ص ٣١). ومرة أخرى أضيفت إلى الحب الظلال الدينية. فبالحب يتحول الحبيب من كائن إلى آخر بأسلوب خارق يبتعد عن تجدد الذات بعقلنة الوعى. فانحرف الحب بعيداً عن الحياة الدنيا بدلاً من أن يتجه صوبها.

التضاد العاطفى للحب فى ترويلس وكريسايدى

شهد أدب العصور الوسطى تذبذباً بين الحب الحسى والحب الروحى كما يتضح لنا ذلك فى ترويلس وكريسايدى لتشوسر، الشاعر الإنجليزى. فيحمل هذا العمل تضاداً عاطفياً فى مفهوم الحب أثار جدلاً بين النقاد حيث اختلفوا حول طبيعته. فقد صنفه البعض

بوصفه عملاً ينتمي إلى تراث الحب الطروب[17] بينما اتفق الآخرون على تبنيه التعاليم المسيحية.

فيعد **لويس** C. S. Lewis (١٩٥٨) العمل «تتويجاً للشعر البروفنسانى المشحون بالعاطفة ولكن مفهوم **تشوسر** للحب هنا يكاد يقترب من المفهوم الرومانسى للحب الذى ينتهى بالزواج» (ص ١٩٧). ولم تجد تلك الأطروحة استجابة من النقاد المعاصرين. فقد أشار بعضهم إلى أن قراءة النص من منظور الحب الطروب يعوق فهمه. فيرفض **روبرتسون** D. W.Robertson ـ١٩٨٠) الفكرة التى تزعم أن الحب الطروب كان يعد من المسلمات فى العصور الوسطى ويضيف أن ظاهرة حب السيدة ذات الرفعة ما كانت سوى عاطفة وثنية كانت تسود فى الأزمنة القديمة وقد أدانها المحدثون حينذاك (ص ٢٥٨ ـ ٢٦١)، كما أنها لم تكن مقبولة لدى الرأى العام الإنجليزى فى العصور الوسطى. ويدلل على ذلك باقتباس جزء من موعظة ألقاها **توماس برادواردين** Thomas Brad Wardine عام ١٣٤٦ فى الاحتفال الذى أقيم بمناسبة الانتصارات التى أحرزتها إنجلترا فى اسكوتلندا إذ قال مشيراً إلى أعداء بريطانيا الذين لحقتهم الهزيمة:

> **إنهم يزعمون بأن المرء لا تشتد همته سوى بالحب فالمحارب الشغوف هو المحب الشغوف.**

ويهاجم **براد واردين** مذهب الإخلاص لكيوبيد أو فينوس ويرى أن انتصار الإنجليز يرجع لكبح جماح شهوتهم (ص ٢٦٢). وبناء على ذلك يرى **روبرتسون** أن ترويلس وكريسايدى تعكس فلسفة بيثوس Boethius كما جاءت فى كتابه «السلو Consolation»، وهو كتاب قائم على الفلسفة المسيحية التى قوامها العفة. ويخلص **روبرتسون** من ذلك إلى أن **تشوسر** قد تناول موضوع الحب بشكل ساخر يدعونا للإشفاق على الحبيبين لوقوعهما فى الخطيئة. فالحب عليه أن يمد الرجال بالوقار بينما أدى انغماس ترويلس فى عاطفته إلى نبذ العقل والاستسلام للقدرية (ص ٤٧٦ ـ ٤٨٢).

ترويلس وكريسايدى بين الحب الوثنى والحب المسيحى

وفى حقيقة الأمر يحاول **تشوسر** جاهداً أن يكتشف طبيعة الحب من بين تأويلاته المتعددة فلم يتيقن مفهوم الحب الدنيوى لأن الساحة الأدبية شغلتها حينذاك ثنائية الحب الوثنى (الحسى) والحب الروحى (المسيحى). لذا، تسفر القصيدة عن ازدواجية تجمع بين الحب الوثنى الذى ساد فى العصور القديمة والحب الروحى الذى ظهر فى العصر المسيحى. ونستدل على هذه الأزدواجية من دعاء ترويلس، الذى يوجهه إلى فينوس ومارس وفيبس ومركورى وديانا ويهوه والأقدار، أى أنه يجمع آلهة الأوثان والله فى العهد القديم والجديد.، دون أن يسىء إلى العقيدة المسيحية. ولاتستخدم الإشارة إلى آلهة الأوثان لمجرد إضفاء الجو الكلاسى على العمل كما يزعم **فرانكس** J. Frankis (١٩٨٠، ص ٥٨)، إنما يدل ذلك على إصرار **تشوسر** على تأكيد هذا التضاد العاطفى طوال الوقت. فهو لايرجح واحداً من المفهومين على الآخر لفرض معاييره الأخلاقية ولكنه يتبنى موقف الراوى البعيد عن الحدث، حتى إنه عند تأزم الموقف يستدعى لنا المصادر التى استقى منها الحدث حتى لايحاسب على دلالته الأخلاقية[18] بل إن حديث الراوى

فى افتتاحية القصيدة يعكس هذا التضاد العاطفى، فهو يدعو القارئ لمشاركته فى تفسير الإشكالية التى تواجهه والتى يصعب عليه مواجهتها بمفرده. ومن ثم يبدأ الخط السردى فى طرح احتمالات متعددة.. أو على حد قول **بيوتانى** Piero Boitani (١٩٨٧، ص ٢٠٧) يواجهنا بخيار تاريخى.

صراع ترويلس بين الخيار الذاتى والاستسلام للمعبود الزائف

وإذا كان المؤلف يسير الأحداث فهو يترك لكل حدث احتمالات عدة للتفسير دون تبنى رؤية بذاتها أو تحديد مسببات لما يدور داخل الشخصيات. فترويلس يعانى من صراع داخلى منذ التقائه بكريسايدى، وهو الذى كان من قبل شديد الصلابة لايهتز لأى شىء. فيقع أسيراً للحب بعد أن كان حراً، لايخضع له بينما كان الجميع يخضعون له (سطر ٢٢٧ ـ ٢٣١) فمنذ اللحظات الأولى للحدث نحن بصدد تضاد عاطفى بين الحرية الذاتية والقدرية يقابله التضاد العاطفى بين الحب الوثنى (الحسى) والحب الروحى (المسيحى). ويرى معظم النقاد أن فشل ترويلس فى الحب يرجع لاستسلامه لشهواته وبالتالى ـ حسبما يقول **فرانكس** (١٩٨٧) ـ فهو لايستطيع أن يرى الخلود سوى بعد الموت (ص ٥٧). وقد حاول **فرانكس** مع آخرين أن يستخرجوا من أحاديث ترويلس مايدل على أنه خرج عن المفاهيم الوثنية التقليدية التى سادت عالمه محاولاً تفهم الله بالمفهوم المسيحى (ص ٦٢). فهناك اتجاه عام لاعتبار ترويلس منشقاً عن الوثنية وشغوفاً بالحكمة المسيحية. ولكنى لا أرى أى إشارة فى القصيدة لهبوط الوحى المسيحى على ترويلس فهذا تفسير تاريخى خاطئ. كما أنه لا يتفق وسير الحدث الشعرى.

فمنذ بداية الحدث يتصارع الجانب الحسى والروحى بداخل ترويلس. فالمأزق الذى يعانى منه لايقتصر على الخيار من بين البديلين الحسى أو الروحى، الخيار الحر أو الاستسلام للقدرية ولكنه يتساءل عن طبيعة الخير فى حد ذاته. وفى حديث له فى الجزء الأول (سطر ٤٠٠ ـ ٤٠٧) يتأمل أسباب وجود الحب وطبيعته، ويتراءى له الحب عاطفة تنطوى على تضاد، فعذوبته تدر عذاباً وقسوته يستتبعها ارتياح وكلما نهل من ينبوعه استزاد أكثر.

فالثنائية التى يلمسها **تشوسر** بين الحسى والروحى لاتشير فقط إلى الثنائية بين الوثنى والمسيحى وإنما تجسد الثنائية الكامنة فى أى علاقة إنسانية تنبنى على الحب. وذلك يفسر لنا أيضا استخدام **تشوسر** لبعض التيمات الأدبية الرائجة فى العصور الوسطى والتى تمثل الصراع بين فينوس والعذراء مريم فهى تعبر عن الازدواجية فى طبيعة الحب البشرى الخالدة. ولذلك استطاع العمل الإبداعى **لتشوسر** أن يجتذب القراء إلى يومنا هذا فهو لم يقتصر على الهدف التربوى بمدلوله الدينى ولكنه نشد سبر أغوار النفس البشرية.

فالخيار الذى يواجه ترويلس يتطلب منه إما التمسك بإرادته الذاتية الحرة أو الانقياد وراء المفاهيم السائدة للجماعة التى لاتعترف بالحب وتراه مصدرًا للشقاء. تلك المفاهيم تعوق ترويلس ولاتساعده على تفسير مشاعره الجياشة. فهو فى صراع بين الأعراف الاجتماعية ومشاعره الشخصية. والمأزق الذى يعانى منه ترويلس

إنما يجسد الصراع الذى كان يعانى منه المجتمع فى زمن **تشوسر**. فعند ختام العصور الوسطى بدأ القوم يستشعرون ما «بالتجربة الفردية من متعة» كما يخبرنا **سبيرنج** A. C. Spearing (١٩٧٦ ص ٣٧) حيث بدأ الفرد فى إيجاد علاقة شخصية تربطه بالله وبالآخرين تختلف عن العلاقة الجماعية التى رسختها المفاهيم الإقطاعية فى العصور الوسطى والتى انتفت عنها الفردية. وعلينا أن نتفهم مأزق ترويلس من هذا المنطلق فلقد عقد العزم على أن يكتشف بنفسه سر تلك المشاعر المبهمة التى سرت فى نفسه وأسرت لبه. وعلى عكس مايروجه النقاد فإننى لا أرى أن الحب هو الذى تسبب فى قهر عزيمته ولكن لحقته الهزيمة عندما صنع من الحب إلهاً زائفاً. ففى الجزء الأول (سطر ٣٥٦ - ٣٧٢) يخبرنا الراوى بأن ترويلس قد جعل من كريسايدى صورة اختزنها فى مرآة عقله. فلم تكن كريسايدى ولكن صورتها هى التى ابتغاها. فحبه لها لم يكن حباً دنيوياً لامرأة من الواقع ولكنه صنع من هذه المرأة معبودًا زائفًا دفعه من حياة الدنيا إلى عوالم غيبية غير محددة المعالم.

فأصبح حب ترويلس هروباً من الواقع وليس مواجهة له، تشتيتاً للعزيمة وليس توظيفاً بناء. فلقد تمرد على أخلاقيات الجماعة وتخلى عن قيادتها ليصبح فارسًا لكريسايدى يحارب من أجلها فقط. ولكنه بذلك قد تحول عن الوثن الذى تعبده الجماعة ليعبد وثنًا آخر صنعه بنفسه. فقد حرر نفسه من العقائدية الجماعية ليعتنق عقيدة من وحيه الخاص. لذلك لم تؤهله إرادته لحرية العقل ولكنها أوقعته فى شرك المعبود الزائف. فلقد ضلت الإرادة غايتها حينما سخرت لتشييد صنم زائف بدلاً من السعى إلى تحقيق غايات دنيوية.

لقد عاش ترويلس أسيراً لسلسلة من الأوهام. فتوهم أن الحب شىء بعيد المنال، ووظف باندريس ليكون وسيطاً بينه وبين محبوبته. وهنا يسخر **تشوسر** بعض العناصر التقليدية التى شاعت فى الحب الطروب مثل الوسيط، ليبين لنا كيف أن تلك العناصر تؤدى إلى خوار العزيمة وفقدان الإرادة. فقد أبعدت عنه كريسايدى ولم تقربه منها. حتى حينما يجد نفسه معها فى الفراش، فلا يجمع بينهما الحب ليتحدا سوياً بل إنهما يقدمان على طقس مقدس ويظل كل منهما حبيس عالمه المنفصل عن الآخر. فالاتصال بينهما كان يتم عبر الوسيط. وربما كان باندريس ذا نوايا حسنة وأراد أن يوفقهما معاً بالفعل ولكن لأنه يتدبر الأمور بفطرته دون الوعى بأبعادها أساء التصرف وتسبب فى فراقهما.

كريسايدى والنظام الاجتماعى

يختلف الحب الذى تحمله كريسايدى لترويلس فى طبيعته عن حبه لها. فهى تلتزم بالأعراف الاجتماعية ولاتحيد بمشاعرها عنها. إلا أن نظرتها الواقعية للحب جعلت النقاد يكيلون لها الاتهامات الخاطئة. فاعتبرها روبرتسون وآخرون (١٩٦٥، ص ٤٣٣) امرأة غير جديرة بالاحترام. أما **لويس** (١٩٥٨) فيجد أنها «تسقط فى الهاوية لعدم التزامها بالسلوك القويم» (١٨٩) أما **بيوتانى** (١٩٨٧) فهو يذهب إلى أنها «تتصف بخصائص الشرير» (ص ٢٨).

ولكن الدور الذى قامت به كريسايدى لم ينبع من أهوائها بل دفعت إليه دفعاً بواسطة النظام الاجتماعى السائد. ونستدل على ذلك منذ بداية الحدث، فباندريس

وهو عمها، والمتعهد برعايتها - أى خير من يمثل النظام الاجتماعى السلطوى - هو الذى يشجعها على الاستجابة لترويلس بالرغم من احتجاجها فى بداية الأمر. كان باندريس يلعب دور الخصم السلطوى. ومما يثير السخرية أنه يدفع بابنة أخيه إلى حب ترويلس بشىء من الإجبار وكأنه يحول الحب إلى وسيلة قهر. بل إن العوامل الميتافيزيقية تعاونه على تنفيذ خططه. ففى الليلة التى يستدرجها فيها إلى بيته كى تقابل ترويلس تهب عاصفة تمنعها من الرحيل وتقع فى الفخ المنصوب لها. ويرى **فرانكس** (١٩٨٠) أن هذا المشهد يمثل رائعة فى فن الكتابة الكوميدية لأنه يجمع بين الجاد والقدرى والهزلى، مما يمنحه مذاقاً خاصاً لقارئ هذا العصر. وكأن العوامل الميتافيزيقية قد تكاتفت مع المخططات البشرية لإجبار كريسايدى على الإذعان وهى ترغب ولاترغب فى آن. وعلى عكس مايزعمه **روبرتسون** (١٩٦٥) فهى تستعدى الآلهة وتخاف أن تكون قد انحرفت عن الطريق القويم.

ومنذ بداية الحدث اعربت كريسايدى عن مخاوفها من حيث هى أنثى. فقد كانت تسعى للحصول على حماية القائد هكتور. ويستغل باندريس ضعفها ليدفعها إلى ترويلس. ومن جانبها فقد بذلت كريسايدى أقصى طاقتها للحفاظ على الأعراف الاجتماعية. فلم تستدرج ترويلس إلى علاقة معها ولم تستسلم لحبه بلا وعى. فلم يجتاحها الحب فجأة مثلما شعر به ترويلس ولكنها تناولت الأمر بجدية واسترشدت بآراء الآخرين فيه لتقييم بسالته وذكائه ومكانته الاجتماعية. بل إنها درست وضعها الاجتماعى فى حالة افتضاح علاقتهما ورأت أنها لن تلام على ذلك فبينما اعتبر ترويلس حبه لكريسايدى أمرا خاصا سعى إليه من تلقاء نفسه، لم يكن ذلك هو الحال بالنسبة إلى كريسايدى التى وجدت فى الحب درعًا اجتماعيًا لحمايتها. فما تبتغيه كريسايدى لنفسها لا يختلف عما يختاره الآخرون لها، ولا يجوز لومها على ذلك. فبينما حولها ترويلس إلى إله من صنعه رأت هى فيه ما يراه الآخرون. فالاثنان استخدما إرادتهما ليس لتعرف الذات بل لخداعها. ولا غرابة فى أن كليهما لم يتبادلا الحديث مع الآخر ولو لمرة واحدة.

فهناك معاناة مزدوجة يستشعرها ترويلس عندما يفقد حبيبته مما يترتب عليه فقدان حياته. تلك المعاناة المزدوجة عانت منها كريسايدى ايضاً حينما اضطرتها حاجتها للحماية للاستسلام له، ومرة أخرى عندما رحلت خارج البلاد وابتعدت عنه واضطرت مرة اخرى أن تسعى إلى الحماية لدى ديوميدس. وفى كلتا الحالتين اضطرتها الضغوط الاجتماعية إلى تقبل تلك الحماية ولكن ما تبيحه الأعراف الاجتماعية مرة لاتبيحه فى كل مرة. وفى الحقيقة تلك هى المأساة المزدوجة. فالمحرك الحقيقى للأحداث لم يعد صعقات القدر أو أمزجة الآلهة ولكنه يتجلى لنا فى المنظومة الفكرية للمجتمع المحيط بترويلس وكريسايدى كما يرى **بيوتانى** (١٩٨٧، ص ٢١٢).

القوى المعرقلة للإرادة الذاتية

ويدين فرانكس (١٩٨٧) وآخرون المجتمع الوثنى الذى يعيش فيه الحبيبان والذى لم يكفل لهما الزواج بالمفهوم المسيحى. فالقصيدة تخلو حتى من الإشارة إلى هايمن إله الزواج (ص ٦٥). وفرانكس على جانب من

الصواب. فعندما تشتعل الحرب وتفرق الأحداث بين الحبيبين لايستطيع ترويلس أن يتخذ قراراً بشأن كريسايدى وأرى أن السبب وراء المأساة ليس افتقاد الرباط المسيحى الأبدى كما يزعم فرانكس ولكن لافتقاد ترويلس روح الحسم. فهو يرى عدة مخارج ولكن يترك الأمر فى النهاية لكريسايدى كى تقرره. وبذلك يكون ترويلس قد شل إرادته باستسلامه لاختيار الجماعة. فقد فوض الاختيار لامرأة تزعن لما تفرضه عليها الجماعة خوفاً من الفضيحة الاجتماعية. فافتقاد مفهوم الزواج هنا لايرجع لأسباب دينية ولكن لافتقار الحبيبين القدرة على الحسم والاختيار الذاتى.

ففى مجتمع تسوده القيم الجمعية يظل الفرد حبيساً فى إطار ضيق من الذاتية. هذه الذاتية المحدودة تعوق مشاركة المحب الفعلية فى أحداث الزمن الواقع. فالوعى بالذات فى سياقها التاريخى يؤدى إلى اكتشاف الحقيقة الأبدية التى تسمو فوق الزمان والمكان.

ولكن لم يحدث هذا فى تجربة ترويلس فعندما داهمه الحب فى البداية أقسم أن يخوض المعارك من أجل محبوبته. فقد سخر قدراته فى خدمة صنم صنعه من أوهامه لا من أجل قيمة حقيقية دائمة. ويتكرر ذلك فى المعركة الأخيرة فهو يقتل لأنه يحارب بدافع الانتقام الذاتى من الإغريق الذين سلبوه محبوبته فلم يقتل ترويلس ولكنه استسلم للموت حين خارت عزيمته لم يجد بديلاً لقهر جماعته سوى الاستسلام لقهر معبودته. فقد غلفت صورة الأنا والآخر فى سحابة من الوهم نتيجة لتوثيق الحب.

وإذا كان ترويلس يتعرف على الحب الروحى بعد الموت عندما يشترك مع الراوى فى أنشودة تسبح الله وتدعو إلى حب المسيح الذى يفوق كل شىء آخر - فيأتى ذلك لا ليناقض ما جاء من قبل. فظهور المسيح فى آخر النص يبرز أهمية أن يحيا البشر فى غمار الزمن ويتجاوزوه فى آن، حتى يجتازوا السياج الضيق الذى تفرضه الأنا بمعناها المحدود.

توازن الأضداد فى العلاقات النصية

ولكى يعى القارئ كيفية الوجود فى زمن واقع واجتيازه فى آن عليه أن يندمج فى الحدث وينشطر عنه. فمثلما خاض ترويلس تجربة أليمة حتى استطاع أن يوازن بين متطلباته الإنسانية وتطلعاته الروحية فعلى القارئ أن يخوض التجربة نفسها ليحقق التوافق بين الإنسانى والروحى. ويؤكد الراوى على هذه الازدواجية فى علاقة الحب بين حين وآخر حتى لاتفوت القارئ، بينما يظل هو خارج الحدث طوال الوقت. فبينما يندمج القارئ مع الشخصيات فى الحدث يتدخل الراوى ليمنعه من الالتحام التام. ومن ثم يعايش القارئ الحدث عن قرب وعن بعد. فهو يشارك ترويلس فى معاناته الإنسانية لتحقيق ذاته بالحب ولكن تعليقات الراوى تساعده على تجاوز تلك التجربة برؤية كاشفة. وكأن المعاناة التى يجتازها الإنسان لنقائصه الإنسانية هى السبيل الوحيد لرؤية الكمال الإلهى. ولكن القارئ يتفوق على ترويلس بقدرته على التحكم فى الزمن بالوعى الذى يتيح له مجاوزة الحاضر ليقرن الماضى بالمستقبل.

فتشوسر يعى تماماً أنه يخاطب مجتمعاً مسيحياً يصغى إلى حكاية حب تأتى من مصادر وثنية. فهو يقوم بدور الوسيط الذى يبرز التلازم بين العالم السفلى والعالم العلوى. وإن كان الحدث فى نهايته يؤكد الحب الروحى فيأتى ذلك بعد الإشادة بدنيوية الطبيعة الإنسانية. وهنا تكمن المفارقة. فهو يجسد العلاقة بين الله والبشر فى العلاقة بين الشعر والتجربة. فالوعى بالحقيقة الإلهية تتمثله التجربة الشعرية فى لحظة التنوير. وبالتالى فالتجربة الشعرية التى تنمى وعى القارئ بمدلول الحياة تساعده على تحقيق إرادته. فلا تتحقق الإرادة سوى بالوعى. فالإنسان بالرغم من ضآلته أمام القوى الإلهية، يملك إرادته حتى لو لم تتوفر له القدرة على تحقيقها فى الحياة مثلما حدث لترويلس. ولكن ذلك لا يقلل من قيمته الإنسانية مثلما لا يمكن التقليل من قيمة الحياة بتناقضاتها إذا ماقارناها بالكمال الفنى.

لذلك لايمكننا أن نتفق مع النقاد الذين يزعمون أن القصيدة تقدم حلاً مسيحياً للحب لأنها تبرز حتمية الزواج، حيث يتناقض ذلك مع مفهوم الحب المزدوج كما قدمه تشوسر منذ البداية لتلك الطبيعة الجدلية للحب التى تتأرجح مابين الحسى والروحى من سياق سياسى ودينى تكاد تقترب من المفهوم الدنيوى للحب. فقد أصاب تشوسر فى تقديم الجرعة المناسبة لتحديث مفهوم الحب بما يتلائم مع المتلقى الإنجليزى آنذاك.

الخاتمة

تزامن ظهور مفهوم الحب بوصفه قدرة بشرية، مع الوعى بالذات من حيث هى قدرة قابلة للنمو بفعل الإرادة. وقد ساهم كتاب طوق الحمامة لابن حزم فى ترسيخ تلك الرؤيا. فلقد خرج عن المفاهيم الاتباعية سواء أكانت عربية أو أفلاطونية التى تعتبر الحب قدراً حتمياً، ليؤكد أن الحب هو استجابة متبادلة بين الأنا والآخر. فهى علاقة واعية وليست صفقة تقوم على المراوغة مثلما صورها أوفيد. فالمرأة عند ابن حزم ليست مجرد أداة متعة مثلما صورها شعر الغزل بل لديها مايؤهلها للمحافظة على علاقة إنسانية قوامها التفاعل بين الحسى والفكرى. هذا التفاعل يساهم فى تحقيق التوازن الداخلى ونمو الوعى مما يجعل للحب وظيفة أخلاقية، فهو يساعد الفرد على التمييز بين الصالح والباطل. وقد يساعد المفكرين من أمثال ابن حزم على هداية مجتمع إلى الصلاح. وهنا يكتسب مفهوم الحب بعداً دنيوياً، لأنه يصبح أداة للتعرف على الذات فى سياقها التاريخى. فالحب تجربة دنيوية تؤدى إلى وعى مكثف بالوجود فى سياقه التاريخى. ويؤدى الوعى بالأنا إلى إصلاح ذات المحب وذات القارئ. فالسيرة الذاتية الاستعارية فى طوق الحمامة تسجل نمو وعى كاتبها. وعلى القارئ أن يتمثل هذه التجارب الشخصية لابن حزم لتتفتح بصيرته بوعيه. وإن كان الحب يأتى بوصفه تجربة دنيوية ذاتية فإنه يؤدى إلى الصلاح الشامل لتأكيده القيمة الإنسانية. فالحب الدنيوى، لارتباطه بالوعى وحرية الاختيار يؤكد الإرادة الإنسانية الحرة التى تسعى إلى الصلاح وهى واعية بذلك وتنفى الصلاح الذى يأتى بالتحول الإعجازى.

ولم يستمر نمو مفهوم الحب الدنيوى فى مساره الطبيعى. ففى أثناء العصور الوسطى افتقدت أوروبا الطابع الدنيوى الذى يبيح المفاهيم العقلانية. ومع ذلك، فقد أشاع كتاب طوق الحمامة رؤية حديثة جددت مفهوم الحب فى الشعر الطروب والقصص الرومانسية تجديداً ثورياً. أصبح الحب مصدر القوة الإبداعية لكتابة الشعر مما رفع من مكانة المرأة مصدر الوحى الشعرى. فإن كانت المرأة هى التى توعز بهذه المشاعر الشعرية الرفيعة فهى ليست بالكائن الوضيع كما اعتقد العامة آنذاك. وإذا كان الأدب الطروب قد أضفى على المرأة الرفعة فهو لم يعتزم بذلك مساواتها بالرجل. فلذلك رفعها من مكانتها الدنية إلى مرتبة التأليه. فالعلاقة هنا ليست علاقة تبادل مشاعر ينبنى على المساواة بل تبادل الأمكنة السفلى والعليا. فأصبحت المرأة تشغل الأعالى حيث تهبط على الشاعر الطروب بالوحى الشعرى فتصيبه الرفعة بفعل إعجازى لا يتدخل فيه الوعى.

وظهرت بعض ملامح الحب الدنيوى فى القصة الرومانسية لما يتيحه النص السردى من تعدد الرؤى. فهى تعكس علاقة الأنا بالعالم الخارجى أى تمزج بين الحب والتاريخ. وقد سعى الراوى للموازنة بين الأنا والآخر بإتمام الزواج المختلط بين المسلم والمسيحية فى قصة فلوريس وبلانشفلور. فالتوافق بين الحبيبين يمتد ليشمل الجماعة مما ينهى الصراع الداخلى والخارجى فى الحدث. فتجربة الحب هنا دنيوية لأنها تصور انتصار الإرادة الفردية على الجماعية. فنتابع فلوريس وهو يخوض عدة مغامرات تعد بمثابة مراحل لتعرف قدرات الذات فى سعيها لبلوغ المراد. وتنتصر عزيمته القوية ليجتمع بمحبوبته ويحقق ذاته. فنحن بصدد تجربة حب دنيوية ذات دلالة اجتماعية. ولكن الأهداف التربوية التى سادت أدب العصور الوسطى تدخلت فى الحدث لتغير مساره، وجعلت فلوريس يعتنق المسيحية للزواج من بلانشفلور، مما أساء إلى المفهوم الدنيوى للحب الذى ساد القصة منذ بدايتها. فبدلاً من إنهاء الصراع بين الأنا والآخر بالتوافق الناجم عن إرادة الطرفين استبدل هذا التوافق بمناصرة عقيدة وهزيمة الأخرى - أى التخلى عن الإرادة الذاتية بتحول إعجازى يفرض الإرادة الجماعية.

تلك التعاليم الدينية أكدت التناقض بين الحب الحسى (الوثنى) والحب الروحى (المسيحى). واستمر ذلك حتى زمن تشوسر. فنجده فى قصيدة ترويلس وكريسايدى يعكس إدراكاً عميقاً بطبيعة الحب الجدلية، فيتراءى له التضاد العاطفى فى الحب على شكل صراع بين الاختيار الفردى والقدرية. ولم يمنح الحب لترويلس القدرة على الصمود لأنه لم يكن قوامه التفاعل الإنسانى ولكن التوثيق. فقد وقع ترويلس بإرادته أسيراً لهذا المعبود الزائف، مما سجنه فى إطار الذاتية العنيفة وأعاق قدرته على تجاوزها لبلوغ ما يتسم بقيمة خالدة. أى بالمفهوم الدنيوى يفشل فى أن يرى ذاته فى الإطار التاريخى ليحقق الخير العام. وبإدراكه ضرورة كتابة تجربته الإنسانية لتحقيق الخلود الروحى كاد **تشوسر** يقترب من المفهوم الدنيوى للحب ولكن فى نسق ظاهره دينى.

الهوامش

١- توجد منها مخطوطة واحدة فى ليدن Leiden Warneriana, 461.

٢- استوعبت الحضارة العربية ملامح ثقافية عدة استمدتها من مصادر غير إسلامية كانت قائمة لدى الحضارات القديمة للاقاليم التى تم فتحها، مما يجعلنا نميل إلى تسميتها الحضارة العربية وليس الإسلامية لانها عربت كثيرا من المجموعات العرقية والجنسية ممن لم يعتنقوا الإسلام بالضرورة، بينما كانت العربية هى لغتها ودعامتها الحضارية. وعلى سبيل المثال كانت ثقافة فريدريك الثانى ثقافة عربية فى الوقت الذى كان العرب فيه قد فقدوا قوتهم السياسية، منذ مائتى عام. وهناك امثلة أخرى لذلك تقدمها ماريا روزا مينوكال (١٩٨٧، ص ٣٥).

٣- مما يدعو للتذكير ان المسيحية نشأت فى الشرق. اما الانقسام الذى حدث بين الكنيسة الشرقية والغربية فقد وقع نتيجة اسباب قومية وسياسية. وعندما اذكر المسيحية الغربية اقصد بها المسيحية التى اندمجت مع الحضارة الجرمانية.

٤- انظر مقدمة الترجمة الأسبانية لطوق الحمامة.

٥- انظر جوستاف فون جرونبوم (١٩٤٨ ، ص ١١٦ - ١٢).

٦- يرى چان فاديه (١٩٦٨) تماثلاً بين كتاب الزهرة و كتاب أندرياس كابيليانى الشهير عن الحب الطروب (ص ٢٣).

٧- انظر أيضاً اورتيجا وجاسيت (١٩٥٢، ص ٢٧) وجاريتا جوميث (١٩٥٢، ص ٤١).

٨- يؤكد اودونج B. O'Donghue (١٩٨٢) وجود تشابه بين الصور البلاغية هنا والصور المستخدمة فى الشعر الطروب لجوينيتشللى (ص ٥٨).

٩- انظر على سبيل المثال نيكل (١٩٤٦، ص ٣٧١) وآخرين.

١٠- وفقا لما ذكرته جيفن كان ابن حزم شافعياً ولكنه اصبح ظاهرياً فيما بعد مما وضعه فى صراع حاد مع معاصريه، فلقد تبادل الطرفان الاتهامات بالكفر (ص ٢٣).

١١- يؤكد بيتروف D. K. Petrof(١٩١٤) ان ابن حزم كان ذا حساسية فائقة حتى إننا قد نلمس اثرها فى الحياة الجديدة لدانتى عندما يصف لحظات النشوة عند لقاء الأحباء (ص ١٩).

١٢- يخبرنا جونثاليث بالينثيا (١٩٢٨) ان تلاميذه اسسوا «المذهب الحازمى» بعد مماته (٧٠).

١٣- يشير هوليس Hollis (١٩٧٣، ص ٨٦) إلى ان اوفيد ايضا اوجد علاقة بين الحب والوعى التاريخى.

١- انظر بيتروف (١٩١٤) وجونثاليث بالينثيا (١٩٢٨) ونيكل (١٩٤٦، ص ٣٨٣) وليفن بروفنسال (١٩٤٨، ص ٢٩٢) وجارثيا جوميث (١٩٥٢، ص ٤٦) ودى روجمنت (١٩٥٧، ص ٦٨) وبريفو (١٩٦٥، ص ٣٢) وأودنج (١٩٨٢، ص ٨٧ ـ ٨٨) ومينوكال (١٩٨٧، ص ٧١ ـ ٨٨) على سبيل المثال لا الحصر.

٢- رفض بعض النقاد إرجاع الحب الطروب إلى مصادر عربية ومنهم الفريد جافروى (١٩٣٤) ولويس (١٩٥٨، ص ١) وروبرتسون (١٩٨٠) وآخرون.

٢- تبدو لى دراسة المؤثرات فى حد ذاتها غير وافية. فما تستمده إحدى الحضارات عن الأخرى قد يتبدل اثناء عملية النقل إلى مفهوم مغاير تماماً. إن ما تستمده حضارة عن اخرى قد يتلون اثناء عملية الانتقال بل قد يكون نسقا جديداً لتفاعلات اخرى وتظل أهمية دراسة التأثير والتأثر فى قدرتها على إثبات مدى تغلغل الحضارة الأندلسية فى الحضارة الأوروبية حتى يستحيل فهم الحضارة الأوروبية بمعزل عنها. فلقد دامت الحضارة الأندلسية فى اوروبا لفترة زمنية ممتدة تركت فيها بصمات واضحة عليها. فمن المتفق عليه أنه يصعب تحديد العناصر التى تدخلت

وتفاعلت مع الحضارة الأوروبية مهما تحرينا الدقة فى جمع الأسانيد. ومع ذلك لا يمكننا تجاهل المفاهيم الثقافية العربية التى تشربها عصر بأكمله. فإن تطور هذه المفاهيم فى الحضارة عامة يحفر علامات بارزة على طريق تطور البشرية جمعاء.

٤. تعتقد ملتزيكى (١٩٧٧) أن كتاب ابن حزم يختلف تماماً عن أعمال التروبادور واندرياس كابيلانس Andreas Capellanus. فهى تجد أن كتابه فن الحب الصادق De Arte Homeste Amandiهو عمل أدبى ساخر (ص ٢٤٦).

٥ ـ قدم العديد من النقاد دراسات عن أثر طوق الحمامة على الأدب الأندلسى والأسبانى، ومنهم نيكل (١٩٤٦) وامريكو كاسترو (١٩٤٨، ص ٤٣) وجارثيا جوميث (١٩٥٢، ص ٤٩ – ٥٧) وجيفن (١٩٧١).

٦ ـ قام جافروى Jeanroy(١٩١٣) بتجميع قصائده. ويقول جيوم التاسع فى أبياته: «من حق القوم أن ينالوا مايشتهونه ليجتلبوا المتعة» (١٠١١ ـ ١٢١١).

٧. لقد اثبت أسين بالاثيوس مدى استفادة دانتى من الفلسفة العربية. ويجد بريفو (١٩٦٥) تشابها بين دانتى وشعراء الصوفية فهو يعتبر الحب جزءا من الفلسفة، وكتابه عن الحب L'amoroso Convito هو رسالة فلسفية عن الحب والشعر، يتمثل فيه بابن داود وابن حزم والغزالى، كما يؤذن بالكوميديا الإلهية. فهو يتمحور حول فكرة الحب كمصدر إبداعى (ص ١٧٣).

٨. يبين روجمون Rougemont(١٩٥٦) أوجه التشابه بين الدينين فى العقل الأوروبى خلال العصور الوسطى (ص ٩٩).

٩. قام اودنج (١٩٨٧) بدراسة العلاقة بين الفلاسفة العرب والشعر الفلسفى الريطالى. وهو يشير إلى مدرسة التروبادور فى طشقند التى كان يطلق عليه بوناجونتا دى لوقا Bonaunta de Lucaمدرسة الأسلوب الجديد. وقد استخدم الحب فى قالب فلسفى يعامل المرأة ككائن يشبه الملائكة. وقد بلغ هذا التقليد أوجه فى قصيدتى دانتى الحياة الجديدة والجزء الخاص بالفردوس فى الكوميديا الإلهية (٢٥٩). انظر أيضاً مينوكال (١٩٨٧، ص ٧١ ـ ٧٦).

١٠ـ انظر نيكل (١٩٤٦ ، ص ٣٩٥) وليفى بروفنسال (١٩٤٨، ص ٢٩٦).

١١ـ انظر أيضاً أورتيجا وجاسيت (١٩٥٢، ص ٦٧) وروجمون (١٩٥٧، ص ٦٨).

١٢ـ انظر روجمون (١٩٥٧). كما يضيف أن هذا المفهوم مأخوذ عن مذهب «الشاكتى» أو عبادة المرأة: الأم: العذراء، وهى علاقة بالمرأة تؤدى إلى التنوير، وهذا يبين مدى استعانة الغرب بالرموز الشرقية.

١٣ـ انظر ملتزيكى (١٩٧٧، ص ١٤٠).

١٤ـ تجد مينوكال فى هذه القصة ورومانسية اوكوسين وينكوليت عدداً من الصور والإيحاءات المستمدة عن الثقافة العربية بل إنهما تحملان صورة لعالم سماته عربية.

١٥ـ انظر بارون (١٩٦٧، ص ١٨٣). وفقا لكير W. P.Ker(١٩٥٥) تعد من أقدم القصص الرومانسية الإنجليزية (ص ٨٩).

١٦ ـ يعتقد بريفو (١٩٦٥) أن الحكام الأسبان لم يزعموا أنهم حماة الدين (٦١ – ٧٠).

١٧ ـ يقول بريفو (١٩٦٥) إن الحب الطروب الذى ساد غنائيات التروبادور والرومانسيات قد وفد إلى إنجلترا مع المدرسة الكلاسيكية. فالإنجليز الذين ذهبوا إلى إيطاليا لتلقى الدراسات الكلاسيكية، نهلوا من الآداب الرومانسية والشعر الطروب بدلاً منها (ص ١٩١ – ١٩٤). فقد اتخذ تشوسر كتاب فيلو ستراتو Filostrato لبوكاتشيو Boccaccio نموذجاً لترويلس وكريسايدى. وقد أشارت عدة دراسات إلى الأواصر بين العملين. ولكن ما يهمنا فى هذا الخصوص هو أن القصيدتين تتمحوران حول موضوع الحب الطروب.

١٨ ـ لا يلمس نيفل كوجهيل (١٩٧١) وجو تشوسر فى القصيدة مثلما يفرض المؤلف تصوره فى رومانسية طروادة Roman de Troye لبنواه دى سان مور Benoit de st. Maure، أو فى فيلو ستراتو لبوكاتشيو. فتشوسر ينفصل تماماً عن الحدث بل إنه يدعى باستمرار أنه تعوزه الخبرة فى مسائل الحب (ص ١٧).

المراجع

- ابن حزم، أبو محمد على بن سعد، ١٩٨٦، طوق الحمامة فى الألفة والإيلاف. مقدمة فاروق سعد، بيروت: دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر.

- ١٩٨١ الأخلاق والسير فى مداواة النفوس. تحقيق الطاهر أحمد مكى، القاهرة:دار المعارف.

- ابن داود. أبو بكر محمد ابن أبى سليمان الأصفهانى. ١٩٣٢، كتاب الزهرة، تحقيق نيكل وإبراهيم طوقان، شيكاجو، طبعة جامعة شيكاجو.

- ابن القيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر، ١٩٥٦. روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق أحمد عبيد، القاهرة: مطبعة السعادة.

- الطاهر أحمد مكى، دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة، القاهرة مكتبة وهبة ١٩٧٧، دار المعارف، ١٩٨١، دار الهلال ١٩٩٢.

Works Cited

Aner bach,Erich. 1964. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. by Willard Tresk (N.J.Doubleday Anchor books).

Arberry. A.J (trans.) 1953. The Ring of the Dove: ATreatise on the Art and Practice of Arab Love. By Ali Ibn Ahmad Ibn Hazm (London: Luzac& Co).

Asin Palacios, Miguel. 1926. Islam and Divine Comedy, trans. Harold Sunderland, intro. Duke of Alba (London: J. Murray).

Barron, W.R.J. 1987. English Medieval Romance (London: Longman).

Boitani, Piero. 1982. English Medieval Narrative in the Thirteenth and Fourteenth Centuries, trans. Joan Krakover Hall, (Cambridg: The University Press).

Briffault, Robert. 1965. The Troubadours, Trans. by author (Bloomingnton: Indiana University Press).

Castro, Americo, 1952. El Libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita ' Comparative Literature, IV, 3 (Summer) PP. 193- 213.

Coghill, Nevill, trans. 1971. Geoffrey Chaucer. Troilus and Criseyde (Middles: Penguin Books).

Ferrante, J.M. (1975). Woman as Image in Medieval Literature, From The Twelfth Century to Dante. (N.Y. Columbia University Press).

Floris and Blanchefleur. 1927. Ed. A.B. Taylor (Oxford: The Clarendon Press).

Frankis, John. 1979. Paganism and pagan Love in Troilus and Criseyde Essays on Troilus and Criseyde ed. Mary Salu (Suffolk: D.S.Breuve).

Garcia Gomez, Emilio. 1951. ,Un Precedente y una consecuencia del Collar de la Paloma', Al- Andalus, XIV, PP. 309- 30.

.... (trans). 1952. El Collar de la Paloma. Tratado sobre el amor de los amantes de Ibn Hazm de Cordoba, prologo, Jose Ortega y Gasset (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones).

Giffen, Lois Antia. 1971. Theory of Profane Love among the Arabs: The Development of the Genre (London: University of London Press).

Gonzalez Palencia, Angel.1982. Historia de la literatura arabigoespanola (Barcelona: Editorial Labour).

Hamlin, Cyrus, 1982. The Consience of Narrative: Toward a Hermeneutic of Transendence, New Literary History, 13, 2 (Winter), PP. 205- 30.

Hollis, A.S. 1973. The Ars Amatoria & Remedi Amores, Ovid, ed. J.W. Binns (London: Routledge and Kegan Paul), PP. 84- 115.

Jeanroy, Alfred. 1913. Les Chansos de Guillaume IX, due d' Aquitain (Paris: Les Classiques Feancais du Moyen Age).

.... 1934. La poesie Lyrique des troubadours (Paris: Les Classiques Francais).

Ker. W.P.1955. Medieval English Literature(London: Oxford Universty Press).

Kosman.L.A 1967. Paltonic Love, Facets of Plato's Philosophy, ed. W.H.. Werkmister (Amsterdam:Van Gorcum), PP. 53- 79.

Levi- Provencal. E. 1948. Islam d' Occident: Etudes: d' Histoire Médiéval (Paris: G.P. Maisonneuve).

Lewis, C. S. 1958. The Allegory of Love, A Study in Medieval Tradition (N.Y.Oxford University Press).

Menocal, Maria Rosa. 1987. The Arabic Role in Medival Literary History (Philadelphia: University of Pennsylvania Press).

Meltizki, Dorothee. 1977. The Matter of Araby in Medieval English (New Haven: Yale University Press).

Nichols, Stephen G. 1985. Amorous Imitation: Bakhtin, Augustine and Le Roman d' Eneas, Romance, Generic Transformation, ed. Kevin Brownlee & Mariana Scordilis Brownlee (Hanover & London: University Press of New England), PP. 47- 73.

Nykl, A.R. 1946. Hispano - Arabic Poetry and its relation with the Old Provencal Troubadours (Baltimore: J.H. Furst Co).

O' Donoghue. Bernard. 1982. The Courtly Love Tradition (N.J: Manchester Univeristy Press).

Ovid. 1977. Ars Amatoria, ed & introd. A.S.Hollis (Oxford: Clarendon Press).

Petrof. D.K.(ed). 1914. Tauq Al-Hamama, pubile d' aprés l'unique manuscrit de la bibliotheque de l'université de Leide (Leida: Imprimerie Oriental).

Plato, 1955. Protagoras, Symposium. Phaedo & The Republic, trans. Benjamin Jowett, ed. introd. Scott Buchanon (N.Y.The Viking Press).

Robertson, D.W.1962. A Preface to Chaucer: Studies in medieval Perspectives (N.J: Princeton University Press).

.... 1970. The Literature of Medival England (N.Y.McGraw Hill Book Company).

Robinson, F.N.ed. 1974. The Works of Geoffery Chaucer (Oxford: The University Press, 1974). Troilus & Criseyde pp. 305- 479.

Rougement,Denis de. 1957. Love in the Western World. trans. Montgomery Belgion (N.Y.Doubleday & Anchor Books).

Spearing A.C. 1976. Chaucer: Troilus & Criseyde (London: Edward).

Vadet, Jean- Cláude. 1988. L'Esprit Courtois en Orient dans les cing premiers siécles de I'Hégire (Paris: Editions G.P.Maisonneuve et Larose).

Vinaver, Eugéne. 1971. The Rise of Romance (Oxford: CLarendon Press).

Von Grunebaum, Gustave. 1948. The Nature of the Arabic Literary Effort, Journal of Near Eastern Studies, VII, pp. 116- 21.

.... 1953. Medieval Islam: A study in Cultural Orientation (Chicago: Universty of Chicago Press).

Weintrub, Karl. 1975. Autobiography and Historical Consciounsess, Critical, Inquiry, I, 4 (June), pp. 821-48.

عبدالله خيرت

نميمة بنميمة

الصديق سليمان فياض نبع أسرار وحكايات لا ينضب، وصاحب طريقة خاصة وجذابه فى الحديث لأنه قصاص مجيد.

كان يدخل علينا فى «إبداع» - بعد أن تركها مغاضبا، وإن كان قد عاد إليها ثم تركها مغاضبا مرة أخرى - فينسى كل منا ما يشغله ونهيئ انفسنا لتناول وجبة متنوعة ومثيرة من نميمته - بالمعنى المعروف - التى تبدأ من اخبار صاحبة المطعم الشمطاء التى لا تنى تبحث عن الشباب، إلى فضائح الأدباء الذين استبد بهم السكر ليلة أمس، إلى أسرار أصحاب شركات توظيف الأموال ومستشاريهم من رجال الدين والصحفيين وكبار المسئولين - لم تكن هذه المعلومات قد أذيعت بعد - إلى الإحصاءات الدقيقة عن الدخل القومى، والإحصاءات التى سجلها حول صيغ الفعل الثلاثى فى اللغة العربية.



وكنت أحيانا أقاطعه بسؤال عن الموضوع الذى يفشى أسراره، فأجده ماضيا فى حديثه لأنه ثقيل السمع - ويدهشنى كيف أتيح له أن يعرف كل هذه الأسرار؟

لكننى ساترك سليمان فياض الآن لأتوقف قليلا أمام كتابه الشائق «النميمة» نبلاء وأوباش» الذى نشره أخيرا وفرغت منه فى جلسة واحدة متبعا هواى فى الحصول على مزيد من المعلومات التى تخفى على الكثيرين.

وإذا كان الكاتب قد أورد لكلمة النميمة تعريفات متعددة - كنت أجهلها وأنا المتخصص فى اللغة العربية وآدابها مثله - فإننى سأستعملها هنا بالمعنى الشائع، معترضا ومعى كل القراء على التعريفات الأخرى التى ذكرها ومنها «الكتابة.. ووطء الأقدام. وأنتشار الرائحة ولمعة البياض فى السواد..» إلخ ولا أزيد الكاتب علما هنا بأن الكلمات تموت وتحيا وتغير أماكنها ومعانيها وتنتقل من الفصحى إلى العامية بشكل دائم، وخذ مثلا كلمة «بجح» التى تعنى الآن سوء الأدب

والتطاول وتجاوز الحد. لقد وردت الكلمة فى حديث «أم زرع» الذى لاريب أن الصديق سليمان يعرفه بمعنى التعظيم؛ فالمرأة تقول معتزة بمعاملة زوجها لها:

«أناس من حُلى أذنى، وملأ من شحم عضدى، وبجحنى فبجحت إلى نفسى»

والمعنى هنا أنه عظمنى فعظمت فى عين نفسى.. فأين هذا المعنى من كلمة بجح بمعناها الشائع الآن؟

لقد رجع بى كتاب سليمان فياض هذا الى كتاب «المرايا» **نجيب محفوظ**، كما لابد أن يحدث مع أى قارئ، ولا أدرى كيف فات على الصديق **سيد خميس** ملاحظة هذا هو يعرض الكتاب؟ وحين نُشر كتاب المرايا مسلسلا أثار مناقشات لا تنتهى، وأذكر أن **صلاح عبدالصبور** سألنى مستنكرا: كيف لم تعرف صفاء الكاتب؟ إنها الأخت الكبرى للدكتورة (....) ألم تلاحظ الأسم؟ وكان **يحى حقى** يسألنى حين نلتقى: هل عرفت عن من تحدث **نجيب محفوظ** هذا الأسبوع؟ فلما انتهى نشر الكاتب قال لى **يحى حقى** متنهدا بارتياح

- الحمد لله أنه لم يتذكرنى.

ولكن الفرق بين كتاب المرايا وكتاب النميمة أن شخصيات الأول كانت من جيل نجيب محفوظ التى لا نعرف عنها الكثير، أما شخصيات سليمان فأغلبها من جيلنا، لذلك كنت ألهث وراء صفحات الكتاب مستثارا ممتحنا - بعد ربع قرن من التسكع وسط القاهرة، مسرح أغلب حوادث الكتاب - ذكائى فى التعرف على الشخصية، ولم أكن أضيق ذرعا إلا حين يقطع على سليمان فياض الطريق فيصرح باسم الشخص الذى يرسم صورته، هنا كان الضجر يتملكنى وأحس أننى أقرأ إحدى القصائد القديمة التى عنوانها «وقال يمدح..» لأنه فى هذه الحالة لا يذيع أسرارا ولا يترك لى شيئا أكتشفه بنفسى.

والشخصية المثيرة فى هذا الكتاب هى شخصية الأستاذ أولى الشخصيات، وقد عرفته بعد جهد، وتتبعت تقلب الأيام به، وتذكرت حضوره الدائم فى مقهى ريش وانتصاره المستمر على مجادليه وضحكته العالية التى كان يقطعها السعال. وواضح أن المؤلف يصنفه مع النبلاء؛ فهو الذى حوله عن قراءة روايات الجيب والروايات البوليسية وقاده إلى طريق القراءة المثمرة حين التقيا فى مكتبة المنصورة، ولن يقدح فى نبله أنه «كان دائما يلبس جلبابا على اللحم ويضع فى قدميه قبقابا، وكان الوحيد بين قراء المكتبة الذى يبدو بهذا المظهر الفردى العجيب فى مكتبة لها احترامها..» لأنه بالإضافة إلى أنه نبه سليمان فياض إلى ما يجب أن يقرأه، ولم تكن له به معرفة من قبل، رأى فى المكتبة شابا لم ينل حظاً من التعليم فعلمه القراءة والكتابة فى سنة، وأغواه فحصل على الشهادة الابتدائية فى سنة، وعلى الثانوية العامة «نظام قديم» فى ثلاث سنوات بدلا من خمس سنوات، والتحق بالقاهرة بقدرة قادر - وهو الشديد المسغبة - بكلية الحقوق، ثم بالكلية الحربية وصار محققا رفيع المنصب بالقوات المسلحة، فهذه سمات النبلاء الذين يمدون يد العون للناس جميعا.

ولكنى دهشت (صعقت) ليس لأن هذا النبيل ذهب مع المؤلف وأصدقائه إلى بيت أحد أصدقائهم فى المعادى فظل يأكل اللحم بالعظم حتى أضطر أمام الجميع أن يتقيأ ما أكله.. ليس لهذا فقط وإنما لأن الكاتب روى عنه هذا الموقف:

«... وزرته عصر يوم فى بيته، وجلسنا بفراندة واسعة نرشف الشاى، وكانت أمامنا على الجانب الآخر على حافة المزارع فيلا أنيقة واسعة الشرفة (لماذا هذه شرفة وتلك فراندة؟) ورأينا فتاة سيدة جالسة تقرأ فى مجلة وقد ارتدت بنطلونا أزرق وبلوزة بيضاء عارية الذراعين وبجانبها كلب أبيض صغير للغاية، وفوجئت بالأستاذ يمصمص شفتيه للكلب فى حركة قبلات متوالية،

ودهشت إذ رأيت الكلب يستجيب للدعوة ويقبل علينا عاديا صاعدا فراندة الأستاذ، وسبق الأستاذ الكلب إلى سريره (والكاتب يجرى وراءهما بالطبع) وارتمى عليه فاتحا ساقيه للكلب وفى الحال رأيت الكلب يدخل بين ساقى الأستاذ شارعا لسانه.. دهشت وراح الأستاذ يضحك، وكانت الفتاة السيدة تنادى: ماكس.. ماكس، وحمل الأستاذ الكلب إلى الشرفة وأنزله. واستجاب لنداء سيدته، وسألت الأستاذ فى دهشة: لماذا فعلت ذلك؟ فقال لى: الكلب يؤدى مهمة لسيدته التى لا يؤديها رجلها.. وقال لى: لوخيرت المرأة بين الكلب وزوجها لاختارت الكلب»

قلت لنفسى بعد أن أصبت بغصة قاتلة: أهذا هو أستاذ الأدب والفلسفة والسياسة؟ وحمدت الله أن يحيى حقى - الذى كان بالغ الحدة فى مثل هذه المواقف - لم يقرأ هذا الكلام، وإلا ما تمالك نفسه من الغضب، كان سيقف مرتعشا يضرب الأرض بعصاه قائلا بصوت يخنقه الألم: إيه ده يا سليمان؟ إيه يا أخى الكتابة السمجة دى؟ أفندم؟

تركت الكتاب متحيرا؛ أهذا الأستاذ نبيل أو من الأوباش؟ (لا أعرف مفرد أوباش) وعلى طريقة اللجاجة الأزهرية المشهورة أسأل المؤلف مادو الألف واللام فى كلمة الأستاذ هنا؟ أهي للتعريف؟ أم للعهد؟ ؟أم للاستغراق؟ أو فيها وجهان؟ وكيف يفعل الأستاذ أو أى أستاذ شيئا كهذا؟ وإذا كان فعله فما معنى نقله إلينا؟

ولكن المؤلف يترك نفسه على سجيتها وهو يذيع أسرار الأوباش ومواقفهم المخزية وحرصهم على أخذ كل شىء بأى سبيل ولعبهم على كل الحبال.. وهو هنا موفق إلى ابعد حد، وإن كانت كلماته تشف فى كثير من الأحيان عن الشخصية التى يرسمها، لأنه يذكر أشياء بالغة الخصوصة كالسرقات التى اشتهر بها فلان والكرم المبالغ فيه لفلان لأسباب لا علاقة لها بالكرم.

ونعود إلى الكاتب الصديق سليمان فياض.. لقد رسم هو أيضا لنفسه صورة دقيقة، فهو أحد أبطال الكتاب والشاهد على أحداثه، وهو وإن لم يسرف فى الحديث عن شخصه إلا انه زودنا بما يكفى من المعلومات لكى نعرفه «وحسبك من القلادة ما أحاط بالعنق» فنحن نعلم منه أنه كان عند الأستاذ ذات أصيل وراه يرجو زوجته أن تعطيه نقودا ليخرج مع صاحبه سليمان وبعد استعطاف وقبلات أعطته الزوجة خمس سجائر وعشرة قروش.. وهنا تنبه الكاتب أن للأستاذ أربعة جنيهات كان قد اقترضها منه منذ سنوات فقرر أن يردها إليه. ونعلم منه كذلك أنه زار أحد أصدقائه وجلس مع صديق آخر ينتظران أن يخرج المضيف من الحمام وفى هذه الفترة أخذ المؤلف يقلب صفحات بعض الكتب الموضوعة على المكتب وكانت كلها كتبا ضخمة مترجمة فوجد صديقه قد قوس على صفحات بكاملها من تلك الكتب وكتب بجانبها بالقلم الرصاص «تنفع فى فصل كذا بكتاب كذا» أى أن ذلك الصديق كان كما قال المؤلف لصديقه:

« - أرأيت؟ صاحبنا يكتب بطريقة القص واللصق وأشك أنه يسطو ويحسن الصياغة وفن الإخفاء» حدث كل ذلك والصديق فى الحمام.

وكرر المؤلف كثيرا كلمة «يرتزق» وهو يتحدث عن نفسه، إذ كان يلتقى ببعض أصدقائه على سلم الإذاعة فيسأله أحدهم: إلى أين؟ فيجيب «أرتزق» وذكرتنى هذه الكلمة بموقف غريب حدث مرات أيضا فى إبداع حين عملت معه فترة قصيرة؛ إذ كان رئيس التحرير يسأل عادة عن رجل يعمل معنا فى الإدارة فيجيب أحدنا: عنده عمل فى الهيئة وينتهي الموقف، ولكن سليمان يضيف فضولا من القول: «يسترزق».

ولا يتم الحديث عن صديقنا سليمان فياض إلا إذا ذكرت أنه كان فى تلك الفترة يحضر الى مجلة إبداع بعد الساعة الثانية.. ويبدأ

العمل مع الذين حضروا منذ الثامنة صباحا.. وكنت أقول له أن مواعيد الهيئة من الثامنة إلى الثانية لأننا لسنا مؤسسة صحفية.. وفى الساعة الخامسة مساء «فى تلك الساعة التى ترد الملاح إلى داره حتى لو كان فى عرض البحر» حين تمتزج الرطوبة بالحر أسمعه يصيح بصوت لا أثر فيه للتعب الذى يقتلنا: هات دور شاى يا... فأقول لنفسي: ألا يؤرقه الشوق مثلنا للذهاب إلي البيت في هذا الح القاتل؟

ووفقا لنظريته بأنه ليس هناك أبيض فقط أو أسود فقط أذكر بأعتزاز أنه حمل إلّى ذات مرة مجلة **الآداب** أيام مجدها، وقال لى: إن **سهيل إدريس** يطلب منك أن تنقد قصص هذا العدد، ولما كنت كاتبا مبتدئا - ومازال - فقد أدركت أن **سهيل إدريس** لا يمكن أن يكون قد عرفنى من القصص الثلاث التى نشرتها فى الآداب، وأن هذا الموقف هو مبادرة من سليمان فياض وحده، ولاتسل عن فرحتى يوم أخذت الجنيهات الخمسة مكافأة لى على هذا النقد... فقد كنا ننشر القصص فى الآداب بلا مقابل.

وأذكر أخيرا أنه كان يبادر بنشر قصصى فى إبداع - قبل أن أعمل بها - فور تسلمها، ويقول مجاملا: انت بتكتب كويس.

كل هذا يزيدنى حيرة ويجعلنى عاجزا عن فهم شخصية سليمان فياض، وإن كان لم يقلل من متعتى بقراءة كتابه البديع؛ فليس هناك أعذب من النميمة.



سمير فريد

ناصر ٥٦

حدث هام فى تاريخ السينما فى مصر

ينتج التليفزيون المصرى الأفلام السينمائية (أى المصورة بكاميرات السينما) من مختلف الأجناس والأطوال منذ بداية إرساله عام ١٩٦٠، مثل كل محطات التليفزيون فى العالم، ولكن الغالبية من أفلام التليفزيون المصرى، وخاصة الأفلام التمثيلية الطويلة لم تساهم فى تطور السينما فى مصر. وأخيرًا، وبعد ٣٥ سنة، أنتج التليفزيون عام ١٩٩٥ فيلم «ناصر ٥٦» إخراج **محمد فاضل** الذى عرض فى افتتاح مهرجان القاهرة الأول للتليفزيون ذلك العام، وعرض فى دور العرض بمصر ابتداء من الخامس من أغسطس ١٩٩٦، والذى يعتبر أول مساهمة كبيرة من التليفزيون فى تطور السينما فى مصر.

«ناصر ٥٦» أول فيلم مصرى من نوع الدراما التسجيلية (الدوكيو ـ دراما)، وهو نوع من الأفلام يوجد فى العديد من بلاد العالم، ولكنه لم يوجد من قبل فى مصر أو العالم العربى. ويقوم هذا النوع من الأفلام على استعادة الوقائع التاريخية بالتمثيل، وباستخدام الحوار الحقيقى ما أمكن ذلك، مستخدمًا محاضر بعض الاجتماعات أحيانًا، كما فى فيلم «التحرير» السوفيتى الشهير الذى أخرجه **يورى اوزيروف** عن الحرب العالمية الثانية، كما أن «ناصر ٥٦» أول فيلم مصرى يصور بالأبيض والأسود فى عصر الألوان، رغم أن نصف أفلام مصر والعالم صورت بالأبيض والأسود، وسوف يظل الأبيض والأسود ما بقيت السينما، ورغم أنه ليس من المنطقى فرض الألوان على كل الأفلام، فضلا عن أن الأبيض والأسود ليسا لونين كما هو شائع، وإنما ألوان بكل معنى الكلمة. وقد تحول فيلم «ناصر ٥٦» إلى حدث هام فى تاريخ السينما فى مصر منذ بدء عرضه العام بإقبال الملايين على مشاهدته، وبما أثاره من مناقشات سياسية فى الصحافة والشارع.



الفنان أحمد زكى فى دور عبد الناصر

الزعيم جمال عبد الناصر

ولد **محمد فاضل** فى الإسكندرية فى الخامس والعشرين من يونيو ١٩٣٨، وتخرج فى كلية الزراعة عام ١٩٦٠ حيث بدأ حياته الفنية مخرجًا فى المسرح الجامعى، وعمل فى التليفزيون المصرى حيث أخرج العديد من مسلسلات الفيديو الناجحة أولها «القاهرة والناس» عام ١٩٦٨، كما أخرج تسعة أفلام سينمائية منذ عام ١٩٧٢ أربعة أفلام قصيرة (أقل من ساعة) وخمسة أفلام طويلة (أكثر من ساعة). أما أفلامه الطويلة فهى أربعة (شقة فى وسط البلد ١٩٧٧ ـ حب فى الزنزانة ـ ١٩٨٣ ـ طالع النخل ١٩٨٨ ـ ثم ناصر ٥٦) والفيلم التسجيلى «العبد لله والناس» عن **صلاح جاهين** عام ١٩٧٤. أما أفلامه القصيرة فهى ثنائية «واحد»، «اثنين، صفر» التمثيلية عام ١٩٧٢ والفيلم التسجيلى «الاستعراض الأخير» عام ١٩٧٤ عن آخر استعراض للجيش الإسرائيلى فى القدس قبل حرب أكتوبر ١٩٧٣، والفيلم التسجيلى «الفنان والرحلة» عن **حسين بيكار** عام ١٩٧٤.

يدور فيلم «ناصر ٥٦» عن تأميم الرئيس **جمال عبد الناصر** (١٩١٨ ـ ١٩٧٠) قناة السويس عام ١٩٥٦. وهو أول فيلم تمثيلى عن **جمال عبد الناصر** قائد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢. وفى كل أعماله التليفزيونية أو السينمائية أى المصورة بكاميرات الفيديو أو كاميرات السينما يعبر **محمد فاضل** عن موقف سياسى «ناصرى». وكذلك كاتب السيناريو والحوار **محفوظ عبد الرحمن**، وهو من كبار كتاب الدراما التليفزيونية، كما أنه قاص ومسرحى بارز، ولكن اختيار قرار **عبد الناصر** بتأميم قناة السويس كموضوع لأول فيلم تمثيلى عنه لا يرجع إلى كون المخرج والكاتب من «الناصريين» فقط، فأيا كان الاتجاه السياسى لأى كاتب أو مخرج فى مصر أو فى أى مكان فى العالم لا أحد يستطيع إنكار أن تأميم قناة السويس كان الحدث الأهم فى تاريخ ثورة يوليو، وفى تاريخ **عبد الناصر**، ومن أهم الأحداث فى النصف الثانى من القرن العشرين الميلادى على مستوى مصر والعالم العربى والعالم.

كان هناك عالم ما قبل السويس، وبعد التاميم أصبح هناك عالم آخر.

يتكون بناء الفيلم من مقدمة وفصل طويل وخاتمة، وتدور أحداثه فى بريونى فى يوغوسلافيا، والقاهرة والإسكندرية فى مصر عام ١٩٥٦. المقدمة عن زيارة **عبد الناصر** إلى بريونى واجتماعه مع **تيتو ونهرو**، وهناك يعلم رفض البنك الدولى تمويل مشروع السد العالى. والفصل الطويل يبدأ مع عودة عبد الناصر إلى القاهرة، وتفكيره فى تأميم القناة، ومناقشاته مع زملائه من ضباط الجيش الذين قاموا بالثورة، والوزراء والخبراء، وتكليفه الضابط المهندس **محمود يونس** بوضع خطة إدارة القناة فى سرية تامة للحيلولة دون محاولات التخريب وإجهاض القرار. أما الخاتمة فتبدأ بعد إعلان القرار يوم ٢٦ يوليو فى الإسكندرية فى خطاب العيد الخامس للثورة وتنفيذ الخطة، حيث نرى ردود فعل القرار، وبداية العدوان الثلاثى الإسرائيلى البريطانى الفرنسى، ثم خطاب عبد الناصر يعلن المقاومة من منبر الأزهر فى النهاية.

الدراما التسجيلية الكلاسيكية تعنى عدم استخدام مشاهد أو لقطات تسجيلية، وإنما تمثيل كل الوقائع، ولكن فيلم «ناصر ٥٦» يستخدم مشاهد ولقطات تسجيلية فى المقدمة والخاتمة، ولا توجد مشكلة من حيث المبدأ فى ذلك ولكن أسلوب استخدام هذه المشاهد واللقطات فى الفيلم ليس له منطق واضح، فنحن نرى لقطات تسجيلية لاستقبال **عبد الناصر** فى بريونى، ونرى أحد الممثلين يقوم بدور **نهرو**، ولكننا لا نرى **تيتو** سواء الحقيقى أو عن طريق أحد الممثلين، وفى الخاتمة نرى ممثلاً يقوم بدور **منزيس** رئيس وزراء أستراليا الذى رأس اللجنة الخماسية للتفاوض مع **عبد الناصر**، ونرى **إيدن** فى مشاهد ولقطات تسجيلية ولكننا لا نرى **بن جوريون** على الإطلاق. وهذا فضلاً عن ضعف المشاهد واللحظات التسجيلية التى تم اختيارها، ومن المعروف أن هناك كمية كبيرة من الوثائق السينمائية عن أزمة السويس فى مختلف الأراشيف.

ويستخدم الفيلم الصفحات الأولى من صحف مصرية وأجنبية، ولكنه لا يقدم الصحف الأصلية، وإنما يلصق عناوين مكتوبة خصيصًا على صحف قديمة، غير أن المشكلة الكبرى فى أول دراما تسجيلية مصرية عدم توثيق المشاهد التمثيلية بكتابة زمان ومكان الأحداث على الشاشة، فهناك مشهد واحد مؤرخ طوال الفيلم، وهو مشهد مدير المخابرات يحاول اللحاق بالرئيس قبل أن يعلن قرار التأميم ليقدم تقريرًا عن القوات البريطانية فى المنطقة حيث يكتب على الشاشة «الإسكندرية بعد ظهر يوم الخميس ٢٦ يوليو ١٩٥٦».

أول مشاهد الفيلم **جمال عبد الناصر** يرفع العلم المصرى على مبنى البحرية فى بورسعيد يوم ١٨ يونيو ١٩٥٦ وهو آخر مبنى خرجت منه قوات الاحتلال البريطانى بناء على اتفاقية الجلاء التى وقعت فى ١٨ يونيو ١٩٥٢: يرفع **عبد الناصر** العلم المصرى، ولكن عينه تذهب إلى علم آخر فى نفس الموقع هو علم هيئة قناة السويس الدولية، كأنه علم دولة داخل الدولة، وآخر مشاهد الفيلم خطاب إعلان المقاومة من منبر الأزهر يوم الجمعة ٩ نوفمبر، ردًا على العدوان الذى بدأ يوم ٢٩ أكتوبر. ولكننا لا نعرف مكان وزمان المشهد الأول أو المشهد الأخير من الفيلم ذاته، وقد أدى عدم التوثيق إلى إضعاف المشهدين، إذ أصبحا: **عبد الناصر** يرفع العلم، **عبد الناصر** يعلن المقاومة على نحو إخبارى أفقد المشهد الأول إيحاءاته الدرامية، وأفقد المشهد الأخير بلاغته العميقة.

وبقدر نجاح السيناريو والإخراج والمونتاج الذى قام به أستاذ المونتاج **كمال أبو العلا** فى الفصل الطويل أو صلب الفيلم، بقدر ما نلاحظ الكثير من الاضطراب فى المقدمة والخاتمة. فالمتفرج لا يشعر أنه فى بريونى، ويختلط عليه الأمر خاصة عندما يتحاور **عبد الناصر مع عبد اللطيف**

البغدادى عضو مجلس قيادة الثورة ومحمود فوزى وزير الخارجية. وفى الخاتمة لا يستطيع المتفرج متابعة ردود فعل القرار، وبداية العدوان، ويرتبك إزاء الانتقال بين المشاهد واللقطات التسجيلية والمشاهد التمثيلية وأغانى المعركة (هذه أرضى أنا ـ الله أكبر) حتى أن النهاية تأتى على نحو مفاجئ من الناحية السينمائية وتبدو مبتورة رغم أنها تمثل ذروة درامية بإعلان المقاومة.

إننا لا نصنع الفيلم، وإنما نراه كما أتمه صُناعه على الشاشة، ولكن المتفرج لا يملك إلا أن يسأل لماذا لا نرى وقائع العدوان الثلاثى من البداية وحتى نهاية الأزمة، ولماذا لا نرى ردود الفعل فى الشارع المصرى وفى الشارع العربى والشارع الأجنبى حيث قامت المظاهرات الحاشدة تؤيد مصر حتى فى لندن، أو فى عبارة أخرى لماذ لا نرى «العصر» الذى اتخذ فيه **عبد الناصر** قرار تأميم قناة السويس.

لم يكن تأميم قناة السويس مجرد رد فعل رفض البنك الدولى تمويل بناء السد العالى، ولا كان أخذًا بالثأر للفلاحين الذين ماتوا فى حفر قناة السويس فى العقد السابع من القرن التاسع عشر، ولا استردادًا للحقوق التى يحصل عليها الأجانب، فلا أحد يدرى كم من الفلاحين ماتوا فى بناء الأهرامات، والاستغلال هو الاستغلال سواء مارسه الأجانب أم أبناء البلد، وإنما الأهم من كل ذلك أن تأميم القناة كان تعبيرًا عن الإصرار على التنمية ورفع مستوى معيشة الفقراء من الشعب المصرى، وهم غالبية أفراده. ولكن فيلم «ناصر ٥٦» لا يركز على هذا المعنى، ويركز على مسألة الثأر ومسألة الأجانب من خلال شخصية موظف مصرى فى هيئة القناة فصل من عمله لأنه قال إن القناة مصرية، وفلاحة مصرية تأتى من الصعيد لتقدم إلى **عبد الناصر** جلباب جدها الأكبر الذى مات فى حفر القناة، وتقول له حان وقت العزاء بعد الأخذ بالثأر، أى التأميم، والأغرب أننا نرى عبد الناصر يقدم لها العزاء فى نهاية لقائه معها.

شخصية الموظف وشخصية الفلاحة من خيال المؤلف بالطبع، وهذا لا يؤخذ على الدراما التسجيلية من حيث المبدأ، ولكنهما فى الفيلم أقرب إلى شخصيات المسرح المدرسى المباشر إلى درجة السذاجة، فضلاً عن تعبيرهما عن المعانى الديماجوجية لمسألة الثأر ومسألة الأجانب. ومن المشاهد الساذجة أيضًا مشهد المكالمة الخطأ التى يتلقاها عبد الناصر فى الليل من سيدة تسأل عن ابنها وعندما يقول لها إنه **جمال عبد الناصر**، نسمعها تقول: «الله ينصرك يا بنى» من دون أدنى تردد أو تفكير، ورد الفعل المنطقى فى مثل هذه الحالة الذهول من المفاجأة، أو تصور أن الذى يرد يسخر منها، وليس **عبد الناصر** بالفعل.

ومن المعروف عن **عبد الناصر**، ولا خلاف على ذلك حتى بين أشد خصومه السياسيين، أنه كان لا يميل إلى الرفاهية، ولكن التعبير عن ذلك فى الفيلم يجىء على نحو لا يقنع الكثير من المتفرجين، ويجعلهم يتصورون أن ما يسمعون نوعًا من الدعاية السياسية، مثل رفضه استخدام الحقيبة الدبلوماسية لإرسال بطاقات إلى أولاده، واندهاشه من السمك المدخن فى عشاء سكرتيره الخاص، ورفضه وجود حمام ثان فى منزله، والبيت البائس ذى الحوائط المتهالكة الذى تذهب إليه أسرته لقضاء الصيف فى الإسكندرية، وغير ذلك من التفاصيل غير المقنعة حتى لو كانت حقيقية. وقديمًا قال **ارسطو** أن المستحيل المحتمل خير من الممكن غير المحتمل، أى أن العبرة فى الدراما بالإقناع، وليس بحدوث الشىء أو عدم حدوثه فى الواقع.

كان يكفى للتدليل على الزهد رفضه إنشاء حمام السباحة فى حديقة بيته لأنه يتكلف أربعة آلاف جنيه مع توضيح قيمة الجنيه فى الخمسينيات عبر الحوار. ومن البديهى أن

الإحساس بمعاناة الفقراء ليس قاصرًا على الفقراء فقط، وأن الغالبية الساحقة من المفكرين والسياسيين الذين اهتموا بحل مشاكل الفقراء لم يكونوا منهم، والواقع أن **جمال عبد الناصر** كان من أبناء الطبقة الوسطى الميسورة، إذ كان لأسرته بيت ومسجد فى قريتهم بنى مر بالصعيد، وهو ذاته ولد فى فيلا صغيرة بالإسكندرية، وبحكم كونه من هذه الطبقة الوسطى الميسورة التحق بكلية الحقوق بعد أن أتم دراسته الثانوية، ثم التحق بالكلية الحربية، بعد ذلك أقام فى فيلا كبيرة تابعة للجيش فى منشية البكرى بمصر الجديدة، وهو المسكن الذى عاش ومات فيه، ولم يغيره بعد أن تولى حكم مصر.

يقدم فيلم «ناصر ٥٦» خصوم **عبد الناصر** السياسيين من باشوات ما قبل الثورة وغيرهم على أنهم «خونة» يعملون لحساب السفارة البريطانية. وكاتب هذه السطور من الذين يؤمنون أن أحدًا لا يملك تخوين أى مواطن بسبب الاختلاف فى الرأى، مهما كان هذا الرأى. والواقع أن خصوم **عبد الناصر** لم يختلفوا معه حول حق مصر فى قناة السويس، ولكنهم أخذوا عليه التوقيت الخطأ من وجهة نظرهم، وأنه اتخذ القرار بمفرده، من دون استشارة أحد، ويعبر الفيلم عن حقيقة أن **عبد الناصر** لم يتخذ القرار بمفرده، وأنه استشار العديد من زملائه، والعديد من الوزراء والخبراء، ولكن فى إطار من السرية الضرورية واللازمة، كما يعبر عن حقيقة أن التوقيت كان صحيحًا لأن قضية القناة لم تكن قضية قانونية، وإنما قضية سياسية ذات أبعاد قانونية.

ويعبر «ناصر ٥٦» أيضًا عن حقيقة أن استرداد القناة كان دائمًا من غايات العمل الوطنى فى مصر. وقد ذكر الفيلم أن **طلعت حرب** رفض مد إتفاقية قناة السويس عام ١٩١٢، لتعود إلى مصر عام ٢٠٠٨ بدلا من عام ١٩٦٨، وأن **جمال عبد الناصر** وجه الدعوة إلى **مصطفى الحفناوى** الذى حصل على الدكتوراه من جامعة السوربون فى باريس عن قناة السويس لإلقاء محاضرة عن القناة فى نادى ضباط الجيش بالزمالك فى نوفمبر ١٩٥٢ بعد شهور معدودة من نجاح الثورة. ومن البديهى أن **محفوظ عبد الرحمن** لم يترك مرجعًا عن موضوع فيلمه، وبذل أقصى جهده للتدقيق فى المعلومات، ولكن محاولة مد إتفاقية قناة السويس كانت عام ١٩١٠ وليس عام ١٩١٢، والذى قاوم المد كان الزعيم الوطنى **محمد فريد** فى مقالاته المشهورة فى جريدة «اللواء»، والنائب الوطنى **إسماعيل اباظة باشا** فى الجمعية العمومية (البرلمان) حتى أنه اتهم بالتحريض على اغتيال رئيس مجلس الوزراء **بطرس غالى** الذى كان يؤيد مد الاتفاقية، وبعد اغتيال **بطرس غالى** أيدت حكومة **محمد سعيد** مد الاتفاقية بدورها، وبفضل **محمد فريد** و**إسماعيل أباظة** انهار مشروع مد الاتفاقية. وفى الرابع عشر من أغسطس ١٩٩٦ نشر **على الحفناوى** مقالاً فى «الأهرام» جاء فيه أن **محمد نجيب** هو الذى وجه الدعوة إلى **مصطفى الحفناوى** لإلقاء محاضرة نادى الضباط، وأن **نجيب** طلب من الضباط بعد المحاضرة القسم العلنى باستعادة قناة السويس.

ليس هناك فيلم تليفزيونى وفيلم سينمائى، فالفيلم سينمائى طالما صور بكاميرات السينما، ولكن هناك أسلوب سينمائى للدراما المصورة بكاميرات السينما، وأسلوب تليفزيونى للدراما المصورة بكاميرات التليفزيون. وفى فيلم «ناصر ٥٦» لم يستطع كاتب السيناريو **محفوظ عبد الرحمن**، أو المخرج **محمد فاضل** التخلص من خبرتهما التليفزيونية، فجاء الفيلم دراما «حجرات» عن موضوع أبعد ما يكون عن هذه الدراما السائدة فى التليفزيون فى مصر والعالم.

وقد أدى هذا الأسلوب إلى عزل أحداث الفيلم عن عصرها، بل عزل **عبد الناصر** عن العالم من خلال المشاهد

الكثيرة التى نراه فيها يفكر وحده داخل حجرته والتى تعارضت مع مضمون الفيلم ذاته من حيث تأكيده على أن قرار التأميم لم يكن فرديًا كما يقول خصوم **عبد الناصر**.

وبينما أخفق الفيلم فى التعبير عن العصر الذى دارت فيه أحداثه، نجح فى التعبير عن الحياة الخاصة للرئيس جمال عبد الناصر: علاقته مع زوجته وأولاده الثلاثة، وبنتيه، وأفراد مكتبه الخاص. إننا نراه يحلق ذقنه ويتناول طعامه، ويستمع إلى **أم كلثوم**، ويلهث وراء أخبار الراديو، ويسهر مع الكتب والمراجع والصحف يقرأها باهتمام كأنه طالب يستعد للامتحان، وكما يبالغ الفيلم فى تصوير الخصوم السياسيين على أنهم «خونة»، يبالغ فى تصوير زهد **عبد الناصر** فى الحكم بقوله مرتين أنه يريد قضاء أجازة طويلة مع زوجته وأولاده بعد أن يحال إلى المعاش. فالمؤكد أن **عبد الناصر** كان زاهدًا عن الرفاهية، ولكن ليس فى الحكم. وقد مثل على مسرح المدرسة الثانوية دورًا واحدًا فى حياته، ولم يكن هذا الدور غير **قيصر** فى مسرحية **شكسبير**.

وتبدو قدرات **محمد فاضل** الكبيرة فى استخدام موسيقى **ياسر عبد الرحمن** المعبرة، وفى اختيار الممثلين والممثلات وإدارتهم بنجاح وبصفة خاصة **أحمد زكى** فى دور **عبد الناصر**،**وفردوس عبد الحميد** فى دور زوجته، **وطارق دسوقى** فى دور **عبد الحكيم عامر**، **وعادل هاشم** فى دور **عبد اللطيف البغدادى**، **وأحمد خليل** فى دور **محمود فوزى**، **وحامد إبراهيم** فى دور **فتحى رضوان**، **وأحمد ماهر** فى دور **محمود يونس** حيث قدم أفضل أدواره فى السينما.

استطاع **أحمد زكى** فى «ناصر ٥٦» أن يثبت أنه أحد أعظم الممثلين فى مصر والعالم العربى والعالم كله، إنه لم يتقمص شخصية **عبد الناصر** كما رآها فى الصور الفوتوغرافية والأفلام، ولم يحاكيها أصلاً، ولكنه عبر عنها بمفهومه الخاص، وجسدها روحيًا وفكريًا وليس بالملابس والماكياج.. **عبد الناصر أحمد زكى فى هذا الفيلم** إنسان بسيط فى حياته، كبير فى سلوكه وطموحاته، بحجم البلد التى يحكمها، وبحجم إحساسه بالفقراء من المصريين، ربما على العكس من الحقيقة حيث يبدو **عبد الناصر** فى تسجيلاته السمعية، والسمعية - البصرية أقرب إلى الانفعال، يقدمه **أحمد زكى** أقرب إلى مفكر عقلانى بارد حتى فى خطاب التأميم ذاته. لقد أدرك **أحمد زكى** أن الانفعال الحماسى يمكن أن يوحى للمتفرج بأن الرجل يتخذ قراره كمجرد رد فعل، من دون تقدير للعواقب، والإحساس بالمسئولية، فلم يستسلم لما توحى به الصور والأفلام، وقدم نموذجًا للأداء التمثيلى الفنى الذى يتجاوز المحاكاة الشكلية.

بدأ العرض لفيلم «ناصر ٥٦» بعد أيام من ذكرى مرور أربعين سنة على تأميم قناة السويس وسواء كان هذا التوقيت بالصدفة، أم عن عمد فهو ليس فيلم مناسبات، وإنما فيلم سياسى. ومعنى عبارة فيلم سياسى أنه فيلم منحاز، والانحياز هنا للفكر السياسى «الناصرى»، بل أنه أهم فيلم سياسى مصرى منذ «الكرنك» إخراج **على بدرخان** عام ١٩٧٦، وذلك من حيث تحوله إلى حدث فى الصحافة وفى الشارع. ومن المفارقات أن كلا الفيلمين من إنتاج **ممدوح الليثى**، (المنتج الممول فى «الكرنك» والمنتج الفنى فى «ناصر ٥٦») وبقدر ما كان «الكرنك» ضد «الناصرية» بقدر ما يعتبر «ناصر ٥٦» من الأفلام «الناصرية».

عندما عرض «ناصر ٥٦» لأول مرة فى افتتاح مهرجان القاهرة الأول للتليفزيون عام ١٩٩٥ كتب عنه المؤرخ الكبير **عبد العظيم رمضان** تسع مقالات فى جريدة «الوفد» حاول فيها إثبات أن الفيلم يزيف الوعى لحساب الفكر السياسى الناصرى. وفى التاسع من أغسطس ١٩٩٦ بعد أربعة أيام من بدء عرض الفيلم نشرت «الوفد» مقالا تحت عنوان «ناصر ٥٦

الذى صفع الأسد، فمزقه الأسد»، والمقصود الأسد البريطاني رمز بريطانيا. ورغم أن الأسد البريطاني لم يمزق **عبد الناصر**، وإنما مزقه **عبد الناصر**، وأصبح عام ١٩٥٦ من الأعوام الفاصلة فى تاريخ بريطانيا، ورغم أن هذا المعنى يتفق مع ما جاء فى الفيلم عن خصوم **عبد الناصر**، رغم تمسكنا بعدم السقوط فى شرك التخوين بسبب الاختلاف فى الراى، إلا أن المرء لا يملك إلا أن يصيبه الفزع عندما يرى أحد «المؤرخين» يذهب فى ا لخصومة السياسية إلى هذا الحد.

قادت «الوفد» الحملة ضد الفيلم فى أكثر من مقال لكل من **عبد العظيم رمضان وأحمد شلبى**، ونشرت «الأهرام» فى التاسع عشر من أغسطس مقالاً تحت عنوان «ناصر ٦٧» هاجم فيه كاتبه ثروت أباظة الفيلم، وذكر بأن **عبد الناصر** ليس ٥٦، وإنما ٦٧ فى إشارة إلى هزيمة ١٩٦٧. وفى الرابع والعشرين من أغسطس نشر المؤرخ الكبير **يونان لبيب رزق** فى «الأهرام» تحت عنوان «ناصر ٥٦ واستدعاء التاريخ» مقالاً جاء فيه أنه فى غمار الجدل المحتدم تضيع جملة من الحقائق منها «خلط السياسة بالإنجازات الوطنية إلى حد التنكر لهذه الإنجازات لمجرد أن من قام بها خصم سياسى، وأرى أنه يجب التوقف عن هذا التوجه طويلاً بحكم ما ينتج عنه من تشوش فى الوجدان الوطنى العام». وقال المؤرخ فى مقاله«ان يقوم عبد الناصر بتأميم قناة السويس ١٩٥٦ بما استتبعه من إشعال روح المقاومة فى مصر والعالم العربى، بل بين كثير من شعوب العالم، أمر لا ينبغى التشكيك فيه»، «وعندما يصل هذا التشكيك إلى حد المغالطة التاريخية يكون التحذير واجبًا، وهو ما وقع فيه القائلون بأن تأميم القناة قد أدى إلى خسائر مادية وبشرية كبيرة».

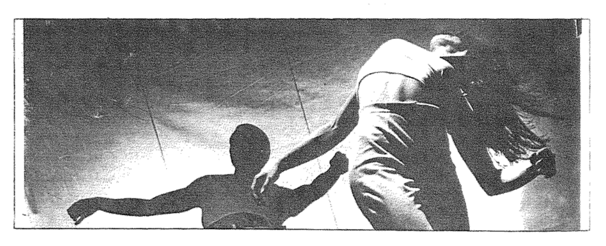


إعتذار

تعتذر أسرة التحرير عن الخطأ غير المقصود الذى وقع فى التعريف بكاتب مقال (المقاومة الأهلية للحملة الفرنسية فى القرى المصرية)، وهو الدكتور على بركات العميد السابق بكلية الآداب بجامعة المنصورة، والرئيس الحالى لقسم التاريخ بآداب حلوان

متابعات
رقص

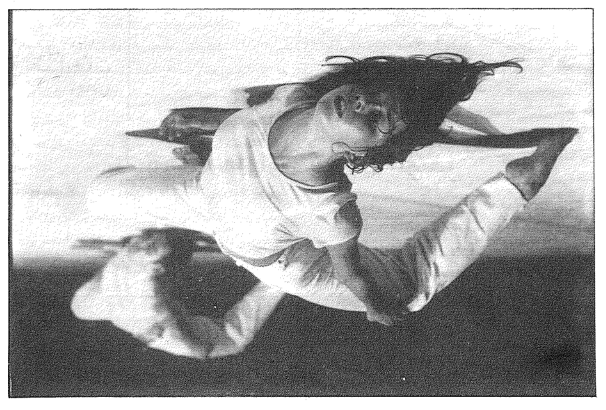
إنهم يحاولون نسيان العنف



الراقصان بيترا وبرافدان فى توحد مع الفضاء المسرحى

شاهدنا أخيرًا على خشبة مسرح الهناجر العرض المسرحى الراقص «فى حماية قوس قزح» الذى قدمته فرقة ستديو مير الكرواتية وقد أنشئت فرقة «ستديو مير ـ STUDIO MARE» للرقص الحديث فى يوغوسلافيا قبل أن تتفتت وتنتمى إلى كرواتيا، فتقدم فنها المسرحى الراقص عبر خلفية من الرصاص ودوى المدافع.

رسالة ستديو مير ـ وهو اسم الراقصة التى أنشأت الاستديو



الراقصان بيترا وبرافدان وهما يعانقان الأرض حبًا ورغبة

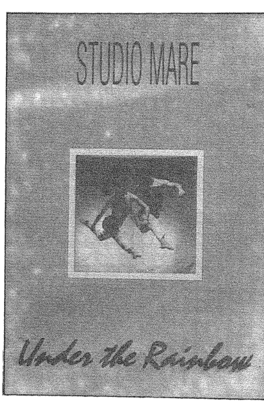
لتؤكد فكرة «الفن الذى يُعلِّم».. والتعليم هنا يرتبط بالاجتهادات الفنية لمؤسسة ترى صاحبتها أن لفن الرقص الحديث رسالة تربوية وقيمة فنية نبيلة هدفها التطهر من آثام الحياة، وتنقية الروح من براثن الكراهية والعنف. تسعى «مير» للوصول إلى هذه الأهداف ليس عن طريق تصميم موتيفات وأفكار مباشرة، بل بلغة الرقص الحديث التى تحوى فى بنيتها مختلف مفردات العرض المسرحى الجديد: مفردة الجسد، مفردة التعبير الصامت، مفردة الموسيقى، مفردة الزّى المسرحى، فضلا عن الفضاء المسرحى الذى يشكل خشبة المسرح ويصوغها.

والراقصة «مير» هى أول من ساهم فى تقديم ما يطلق عليه «بالرقص الحديث» فى يوغوسلافيا المتوحدة فى الماضى. كان إنتاجها

الأول يتمركز حول التعبير عن ظاهرة العنف فى بلادها التى تتخبط تحت أوار حرب أهلية لا ترحم.

ينجح هذا الاستديو الجديد فى تحقيق اهدافه على مدى وقت أقصر مما كان متوقعًا له. وتحت ظلال الحرب الملتهبة يقدم فنه الراقص المتطور فى ظل ظروف دامية، بل ويقدم صيغًا جديدة للتعامل مع فنون الرقص الحديثة رغم التدمير والموت اللذين يخيمان على «كرواتيا» وكثير من المدن اليوغوسلافية. وتعرض مير عروضها المسرحية الراقصة وهى تسير بقافلتها إلى مدن بلادها وقراها؛ وتخترق الحدود ساعية إلى أن تعرض فنها المسرحى خارج البلاد مؤكدة على الحركة المسرحية الجديدة التى تتبناها فى مسرحها. إنها تشكل فى لغتها المسرحية الراقصة فنًا تعتمد صياغته على التعاون المثمر مع الوسائط الفنية الأخرى، والاستفادة من مختلف الأساليب الجديدة فى فنون الرقص الحديث.





غلاف برنامج العرض

قدمت مير فى مسرحها ما بين سنوات ١٩٩١ - ١٩٩٤ ثلاث مسرحيات راقصة هى: «ظلال الشمس» و«عند تَلَمُّسِ امرأة شريرة» و«كيوبيد إله الحب».

وقد اجتمعت هذه العروض لتمثل معًا ثلاثية مسرحية راقصة. ورغم أن كل عنوان يشكل أمسية مسرحية متكاملة، إلا أن الموضوع الواحد يربط بين العروض الثلاثة، وتوحد اللغة الجمالية بنيتها الداخلية ومعمارها الفنى.

ولا تتوقف أنشطة «ستديو مير» على تقديم عروض مسرحية، ولا تنظيم «ورش مسرحية متخصصة فى الرقص الحديث». ولافى إقامة معارض فنية، بل يسعى كذلك لتقديم دروس مسرحية متخصصة فى فنون الرقص هدفها نشر الرؤية الفنية، وتعميق الوعى المعرفى بأهمية فنون الرقص المسرحى الحديث.

بدأت مير دراستها للرقص فى «زغرب» بالمدرسة

العليا للإيقاع والرقص، واصلت دراستها لاستكمال مزيد من الدراسات المتخصصة فى فنون الرقص الحديث بلندن وباريس. كانت مير راقصة تعمل «بفرقة زغرب للرقص الحديث»، إلى أن انتقلت لبلغراد فبدأ مستقبلها الفنى المستقل لتصميم الرقصات واللوحات الشعرية المسرحية، فى ذلك الوقت أنشأت فرقتها «ستديو مير» وبعد عودتها إلى زغرب عام ١٩٨٩ أصبحت المديرة الفنية لفرقة زغرب المسرحية لفنون الرقص الحديث حتى عام ١٩٩١، أى إلى اللحظة التى تنشئ فيها مسرحها الخاص «ستديو مير». تتعاون مع العديد من المسارح القومية والدولية، وكذلك مع العديد من الفنانين المستقلين. وفى ذلك الوقت أيضًا أبدعت تصميماتها الراقصة للتليفزيون والفيديو.

ونعود إلى العرض المسرحى الذى قدم فى مصر، «قوس قزح» هو ذلك الجسر الذى يصل الأرض بالسماء، البشر بالآلهة كما يقول الشعراء والعاشقون لألوان الطيف. إنه الجسر الذى تهبط فوقه الآلهة من أبراجها العالية إلى الأرض، فى اللحظة التى يصعد فيها البشر - بدورهم - فوق ذات الجسر، بكل ما يحملونه من عذابات الأرض إلى السماء.

أطلق الإغريق اسم «إيريدا» على هذا الجسر، وكان يمثل لديهم حاجزًا يحجب الأنباء الطيبة. فألوان الطيف السبعة صورة معكوسة للشمس تتناثر أشعتها عبر رذاذ المطر. ويرمز الطيف إلى الرخاء، إنه يمزج الأزمان، ويصل الأماكن الريفية منها بالمدائن ذات المعمار الحجرى. كما تمثل ألوان الطيف الحدود الواقعة ما بين الأسطورة والانطباعات الداخلية المركبة التى تستثيرها فحوى الأسطورة وما يكمن وراء سطورها.

وتعنى ألوان الطيف أو قوس قزح بحاضر العاشقين وعذابات المعشوقين. و«خلف ألوان الطيف تقبع الحرية المنشودة » كما يرى الكاتب الكرواتى **دينكو سيمونوفيتش**.

أما العرض المسرحى «فى حماية قوس قزح» فيحوى جميع هذه المعانى. إنه قصيدة شعرية تحتضن داخلها الرقصة المرتعشة، والصمت البليغ، والمعانى التى تستنطق من الدراما شفافية التعبير الخالى من الكلمات، يتجسد فى روح راقصيْن يطيران فوق خشبة المسرح فى حركة راقصة تتضاد وتتوحد فى كيان تعبيرى صافٍ. وعبر عمليات الحذف المستمرة للوحات والرواية والحكايات والحركات التعبيرية يصل هذا العمل الفنى الأخاذ إلى خلاصة «ثنائية الشكل».

وفى مسرحية «فى حماية قوس قزح» تقع هذه الثنائية عند الحدود النهائية للتوازن الذى يتخلق عنه تكثيف جميع الفنون المرئية كما لو كان العرض المسرحى حبلاً سرمديًا يربط الفنون جميعها ويوثق عُراها. و«الثنائية» نوع من الخصومة والعداء، حيث يولد التنافس ما بين «اللامرئيين» أو التنافس ما بين العاشقين.

فى قلب هذا العرض المسرحى نكتشف نسقًا وتجانسًا بين الفضاء المسرحى الخالى من الديكورات، يعكس رغبة الفنان فى محاولته العثور على حريته المفقودة؛ لأن الحرية هى جزء لا يتجزأ من التناسق والتجانس. لذلك فإن هذا

العرض المسرحى ما هو إلا رقصة دائرية لا تتـوقف ولا تنقطع، تمثل حركتها حركة أبدية تسير وفق هوى مسار حركة الأرض الكروية. تصل البدايات بالنهايات، وتعمل على تشكيل لغة الصمت الأدبى. وتقوم مصممة الرقص **مير** برسم خطين يصلان انطباعين وانفعالين وحياتين لعاشقين، خلقا لإدخال التناسق فى التناقض، وربط التـواصل، بالانقطاع، والحركة بالسكون، والاقتراب بالابتعاد ليصلا إلى هارمونية العالم الذى هدَّه الارتباك وانتابته الفوضى. يصل كل هذه المعانى جسدا معشوقين شابين يكادان أن يكونا طفلين، روميو وجولييت، يحاولان معًا التخلص من قيود جسديهما، للقيام بالطيران فى عوالم جديدة يقتحمانها بحثًا عن صفاء وبراءة، يتوغلان فى دواخل روحهما المتسمة بالشفافية حتى تنتصر الحياة على الموت، البناء على التدمير، الفنى على الواقع البشع الذى تحكمه رصاصات البنادق وطلقات المدافع.

لقد رسمت **مير** وصممت حركاتها الراقصة كشاعر تتغنى بكلماته موسيقى تعبيرية رائعة ألفها الموسيقار البولندى **هنريك جوريتسكى** بمقطوعته المسماة «سيمفونية من الأغانى الحزينة»، تعبر بحزنها الطقوسى عن حالة من التوحد الوجدانى الإنسانى فى صلاة من الحب الدافق لعاشقين، لا تنقطع رقصاتهما طوال ساعة من الزمن معبرين برقصتهما عن الجمال والحركة والحرية. يتعانق الراقصان **بيترا سينيانوفيتش وبرافدان ديفلاهوفيتش** بفضاء المسرح، الذى يعانق بدوره إضاءة موحية، وحركة ملهمة، وموسيقى عذبة، ليمثل كل ذلك معزوفة من الرقص الحى، الباحث عن الجمال النائم داخل النفوس لإيقاظه، وعن لحظات من الفن يحيا داخلها الممثل/ الراقص، والمشاهد/ المتلقى معًا، بعيدًا عن ضوضاء العالم، وصخب المدافع الهادرة، المحيطة بالفنانين اليوغسلاف فى كل مكان إنهم يحاولون نسيان العنف!

هناء عبد الفتاح



متابعات
رسائل جامعية

توظيف التراث فى الشعر العربى المعاصر فى مصر ١٩٦٧ ـ ١٩٩٤

إن أى أمة لا تملك تراثا، امة مقطوعة الجذور لذا كان حرص الانسان الأزلى للإنسان ألا يقطع أواصر ارتباطه بالسابقين. ينطبق هذا على الأمة العربية التى تملك ماضيًا تراثيًا حيًا لأنه ليس رهين الجدران أو الزمن الماضى بل هو قوة فاعلة يستمد منها الإنسان العربى فى حاضره ما يواجه به انكساره الذى سببته القوى الاستعمارية وتحديات الواقع المعيش.

ولأن الشعر أكثر الفنون الإبداعية صلة بالماضى العربى، فقد كان أشدها ارتباطا بالتراث وقضاياه، وقد اختلف الشعراء المعاصرون ـ فى مصر عن غيرهم فى طبيعة فهمهم التراث وآثاره من جهة، وفى فهمهم للعصر ومتطلباته وما يناسبه وطرائق التعبير عنه من جهة أخرى. لذا فقد حفلت خريطة الشعر العربى المعاصر فى مصر فى النصف الثانى من القرن العشرين بظاهرة استلهام التراث وتوظيفه ـ بكل معطياته وعناصره توظيفًا فنيًا أسهم فى إثراء التجربة الشعرية، حيث فتحت أجواء جمالية جديدة وارتادت عوالم لم توطأ من قبل.

وعلى الرغم من أن ظاهرة استلهام التراث قد اتسعت إبداعيًا إلا انها لم تدرس بعد الدراسة الكافية فمن الملاحظ ـ على سبيل المثال ـ أن عنصرًا واحدًا وهو الشخصية قد استأثر بالجانب الأكبر من الدراسة ـ نحيل إلى

حصل الشاعر عبدالناصر هلال على درجة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث عن موضوعه «توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر ١٩٦٧ ـ ١٩٩٤ ـ وتكونت لجنة الحكم علي الرسالة من أ. د. عزالدين اسماعيل مشرفاً و أ. د. احمد السعدني مناقشا و أ. د. يوسف نوفل مناقشا، وأ. د. عصام بهي مشرفا، وقد حصل عليها بتقدير (مرتبة الشرف الأولي).

دراســـــة **على عـشـرى زايد** «استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر» وإلى **أحمد مصطفى مجاهد** «استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر المصرى الجديد»، يليه عنصر الأسطورة الذى درسه **انس داود**، الذى اهتم كثيرًا بالجانب النظرى على حساب الجانب التطبيقى.

أما بقية عناصر التراث كالحدث والنصوص والأدوات الفنية فلم تظفر إلا بإشارات متناثرة فى الدوريات المتخصصة. لذا كانت الظاهرة التراثية فى حاجة إلى مزيد من الدراسات الأكاديمية التى تتناسب مع حضورها وتحاول رؤيتها بصورة أعمق كاشفة عن جمالياتها ومتممة لجهود السابقين. من هنا كانت دراستها «توظيف التراث فى الشعر العربى المعاصر فى مصر من ١٩٦٧ ـ ١٩٩٤» محاولة لأن تضيف إلى ما سبق فتكتمل المسيرة خصوصا بعد ما استطاعت الدراسات السابقة أن تفتح المجال.

وحتى تحقق الدراسة أهدافها جاءت فى : ـ

ـ مقدمة تحدد موضوعها، وأربعة فصول وخاتمة.

ـ اهتم الفصل الأول بالتراث، والشعر محللا التراث بين المفهوم والموقف وعارضـاً لموقف المثقف المعاصر من التراث ثم متقصيًا دوافع استخدام : التراث على اختلافها قومية وسياسية وثقافية وفنية.

الفصل الثانى: يدور حول الشخصيات التراثية مناقشًا أنواع الشخصيات ودلالاتها والمساحة النصية التى نالتها وأساليب توظيفها وطرق استخدامها.

وعنى الفصل الثالث: بتوظيف الأحداث التراثية رابطا بين الشخصية والحدث وكاشفًا عن أنواع الأحداث وأنماط استدعائها وتكتيك توظيفها.

ويدور الفصل الرابع : حول توظيف النصوص والأدوات الفنية التراثية وذلك من خلال استجلاء التناص بأشكاله المختلفة: دينية وشعرية وموروثا شعبيًا، واستدعاء الأفعال والأقوال المأثورة والوقوف على الأطلال وغيرها.

ـ وفى النهاية تأتى الخاتمة: ساردة نتائج الدراسة وتوصياتها وما توصلت إليه وما أثارته من قضايا.

وقد اعتمدت الدراسة المنهج التحليلى التكاملى الذى حاول أن يحقق انسجامًا بين عناصره واجراءاته التطبيقية.

ويمكن تلخيص البحث فى عدة نقاط أهمها :

١ ـ تعريف التراث وما هيته والكشف عن انقسام المثقفين تجاهه إلى فريقين الأول يقبله قبولاً تامًا ويتخذه وسيلة يواجه بها الآخر ويثبت بها ذاته العربية. والثانى يرفضه رفضًا تامًا بحجة أن الرجوع إلى الماضى نوع من الجمود واشتياق للموت ولكن فى بدايات النصف الثانى من القرن العشرين أزيل الانقسام بالنظر إلى التراث من خلال إدراك مفهوم المعاصرة فالعودة للتراث ليست باحتذائه أو محاكاته، ولكن بمواجهته وإخضاعه للغربلة والفحص.

٢ ـ الكشف عن قدم العلاقة بين الشاعر والتراث، وأن ما سمى فى القديم السرقات الأدبية أو التضمين

ما هو إلا صورة من صور استغلال التراث.

٣ ـ إن الشاعر المعاصر قد تعامل مع تراثه بروح وفهم جديدين، واستطاع لأول مرة أن ينظر إلى تراثه من بعد مناسب مفجرا ما فيه من طاقات حيوية تمثل الجوهر والروح.

٤ ـ لقد كانت عودة الشاعر للتراث عودة غير عشوائية حيث تضافرت مجموعة من العوامل على دفع الشاعر ليأخذ من تراثه، وهي دوافع تتنوع بين دوافع سياسية وقومية ونفسية وثقافية وفنية.

٥ ـ أن الشخصية التراثية كانت اكثر عناصر التراث التي انحاز اليها الشعراء. وذلك في فترتين زمنيتين مختلفتي الطابع والتوجهات؛ الفترة الأولى يمثلها عقد الستينات حيث الانكسار والهزيمة التي ألجأت الشاعر إلى الشخصية الدينية والتاريخية أما الفترة الثانية فيمثلها النصف الثاني من حقبة السبعينات وعقد الثمانينيات التي لجأ الشاعر فيها للشخصية الأدبية والصوفية ذات الصبغة الجمالية والفنية خصوصا المتنبي وأبي تمام والنفري وأبي نواس.

٦ ـ تعددت أنماط توظيف الشخصية التراثية فاستخدمها الشعراء: صورة جزئية ـ وجزءًا من قصيدة ـ ومحورًا لقصيدة وأحيانًا عنوانًا لديوان.

٧ ـ تنوعت أساليب استخدام الشخصية واستدعائها مثل الحديث بالشخصية أو ما عرف بالقناع حيث يمتزج الشاعر بالشخصية ويستبطنها ومثل الحديث إلى الشخصية حيث تكون العلاقة قائمة على الجدل والمواجهة والحوار، ومثل الحديث عن الشخصية فيصبح الشاعر راويًا عن شخصيته.

٨ ـ في ناحية التكنيك الفني لتوظيف الشخصية يوظف الشعراء الشخصية بطريقتين:

أ ـ توظيف التآلف: حيث تكون الشخصية المستدعاة في النص متوازية ومتماثلة مع مرجعها التراثي.

ب ـ توظيف التخالف: حيث التقابل بين وجود الشخصية في النص ووجودها في مرجعها التراثي.

٩ ـ هناك تداخلاً بين الشخصية والحدث، حيث كلاهما يستدعي الآخر.

١٠ ـ اهتمام الشعراء بالحدث التراثي مركزين على جزئياته ومفرادته وقد كان الحدث الديني أكثر الأحداث استدعاء لما فيه من قيم وأبعاد دلالية وإيحائية. وتأتي قصة يوسف وحدث العشاء الأخير في المرتبه الأولى على خريطة الاستدعاء.

١١ ـ التناسب بين واقع الشاعر واستدعاء الحدث التراثي، ففي الفترات الدامية من تاريخنا يهتم الشعراء باستدعاء الأحداث التاريخيه التي تشكل حلما بالخلاص، وتعرية للواقع المعيش في الوقت نفسه.

١٢ ـ تتنوع أنماط استدعاء الحدث فهو: جزء من قصيدة ـ أو محور لها. أو إطار عام لديوان. وتبين أن القاسم المشترك بين الأحداث التاريخية المستدعاة هو الدم الذي عكس طبيعة الرؤى والمفاهيم في ظل الواقع السياسي

الدم الذى عكس طبيعة الرؤى والمفاهيم فى ظل الواقع السياسى والاجتماعى والفنى المعاصر.

١٣ ـ قدم العلاقة بين الشاعر العربى والنصوص التراثية، فإذا كانت العلاقة فى القديم قد سميت بالسرقات والتضمين فإنها فى الحديث قد اختلفت فى الرؤى والموقف وسميت «بالتناص».

١٤ ـ تبين للبحث أن النصوص الدينية تماما كالشخصية الدينية قد أخذت المساحة الكبرى من خريطة الشعر لما لها من خاصية نزوع الذهن البشرى لحفظها.

١٥ ـ انحياز الشعراء الرواد فى عقدى الخمسينيات والستينيات إلى استدعاء نصوص الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد لما واجهه الرواد من تحرج إزاء المؤسسات الدينية. وفى عقد السبعينيات وبداية التحرير من الرجعية الدينية ظهرت جماعات التجريب الفنى الحالمة بخطاب شعرى جديد فشاع استخدام الخطاب القرآنى والنبوى بوصفهما مادة فوقية تحتوى على كثير من القيم الإنسانية والايحائية.

١٦ ـ تعددت أشكال توظيف النص التراثى الدينى وأنماطها بين : الاقتباس ـ الاستبدال ـ التحريف والتفكيك التنصيص.

١٧ ـ يأتى النصوص الشعرية والترث الشعبى كالسيرة والموال والأمثال الشعبية والقصص الشعبى فى المرتبة الثانية بعد النص الدينى حيث تعددت أشكال توظيفها متشابهة مع أشكال توظيف النص الدينى السابق ذكرها.

١٨ ـ استخدام الشعراء للمصطلح التراثى بوصفه وسيلة بنائية خصبة أسهمت فى التعبير عن رغبات الشعراء وتبين أن المصطلح الصوفى أكثر المصطلحات استخداما نظرا لامتزاج التجربتين: الصوفية والشعرية ثم يأتى بعد ذلك المصطلح النحوى لما له من رمزية وإيحائية وجمالية فى التشكيل.

١٩ ـ لحظ البحث أن الشعراء لم يقفوا من استدعاء التراث عند الموضوع أو المضمون، بل تعدوه إلى الشكل الفنى، فاستخدموا أشكال النصوص الدينية وتقسيماتها، ونسق المواقف والمخاطبات **للنفرى**، والمقامات والتوقيع، وغيرها من أشكال التراث وأنساقه.

٢٠ ـ اتضح من خلال الدراسة أن العناصر التراثية بكل معطياتها قد شكلت ملامح التجربة الشعرية المعاصرة وخلقت شعرية خصبة متعددة الدلالة، وأكدت الرغبة الصارمة فى تأصيل الذات المعاصرة، وأمدت الشعراء بزاد إنسانى أسهم فى تلقيح تجربة معقدة، وفى الوقت نفسه كشفت عن العلاقة الحميمة بين الشعراء وتراثهم، ودفعت عنهم تهمة الانقطاع عن الجذور.

عبدالناصر هلال

صبرى حافظ

تجربة كندية شائقة حول نسبية الحقيقة

قليلة هى الأعمال المسرحية التجريبية التى تنجح فى أن تجعل من تجريبيتها الدرامية إضافة إلى عالم المعنى الذى تريد أن تطرحه على مشاهديها، لا مجرد زخارف شكلية أو تمرينات حرفية عاطلة من الدلالة وربما تكون العناصر التجريبية عبئًا على الرؤى أو القضايا التى تريد أن تقدمها لمشاهديها. والتجربة المسرحية الكندية الباهرة التى شاهدتها مؤخرًا على «مسرح المايدا» فى لندن والتى قدمتها فرقة «مسرح ريبارية» بقيادة **روبرت لوباج** واحدة من هذه التجارب القليلة التى أدركت أن التجريب الجاد لا يتحقق فى دنيا المسرح إلا إذا استطاع أن يجعل كل إضافاته التجريبية جزءًا أساسيًا من بنية العمل المسرحى، ووجهًا من وجوه استقصاءاته الدلالية، وأن يخلق حالة من التفاعل بين دلالات الأدوات والإضافات والحيل والمغامرات المسرحية التى يستخدمها وبين عالم المعنى فى العمل الدرامى. ذلك لأن للشكل الفنى وللأدوات التجريبية محتواها الذى يجب أن يتسق مع المحتوى العام للعمل، وأن يتضافر مع رؤاه وأن يثريها. فقد برهنت الاستقصاءات الجديدة فى علوم الاتصال، وخاصة لدى المفكر الكندى **مارشال مكلوهان** المعروف بإضافاته الجادة فى هذا المجال على أن الأداة هى الرسالة نفسها. كما كشفت أعمال الشكليين الروس فى مجال النقد الأدبى عن جدلية العلاقة بين دوافع الأداة ووظيفتها. وهما اكتشافان أدى تضافرهما فيما يبدو لى إلى بلورة المفهوم الدرامى الذى ينهض عليه هذا العمل المسرحى الجميل.

وتستقى فرقة «مسرح ريبارية» Theatre Repere اسمها من الكلمة الفرنسية Repere وهى كلمة ذات دلالات متعددة تنطوى تعدديتها على بعد جوهرى من أبعاد المنهج الدرامى الذى تنهض عليه تجريبية تلك الفرقة الكندية. فهى كلمة

فرنسية عادية تعنى العلامة أو المرجع أو وجهة النظر. وتعد حروفها فى الوقت نفسه تلخيصاً لبدايات الكلمات أو المفاهيم الأربعة التى تتشكل منها الدورة المفهومية التى ينهض عليها المنهج الدرامى لتلك الفرقة التجريبية. وهذه المفاهيم الأربعة هى: المصادر REsourceb التى تستقى أو تستمد منها التجربة المسرحية والتى غالبا ما تكون مصادر أساسية من الحياة الواقعية. والنقاط أو المرتكزات Partition وهى المحاور التى تستخلصها الكتابة الدراسية من تلك المصادر لتقيم عليها إطار التجربة المسرحية وخريطة علاقاتها الأساسية، وعملية التقييم Evaluation أو التقويم التى يتم عبرها تخليق عناصر البنية الدرامية ونسج شبكة العلاقات الإنسانية فى النص، واختبار ما تنطوى عليه المرتكزات من معان ودلالات. وأخيرا العرض REpresen tation وهو هنا غير العرض المسرحى نفسه لأنه مفهوم يشير إلى طريقة عرض ما خرجت به من عمليات التقييم خاصة أو من العمليات الثلاث جميعا. من بدايات تلك الكلمات الأربعة تتكون أيضاً كلمة Repere وتتم صياغة وجهة النظر أو المنظور الدرامى نفسه. لكن هناك بعداً آخر فى بنية اللفظة ذاتها له أوثق العلاقة بمفهوم التجربة المسرحية الذى تريد الفرقة أن تطرحه، وهو البعد الدائرى. لأن بنية الاسم ككلمة عادية فى اللغة، وكمختصر فى الوقت نفسه لتلك الكلمات الأربع الصانعة للعالم المفهومى للتجريب المسرحى بتلك الفرقة هى فى حد ذاتها بنية دائرية. لأن الحرفين الأخيرين فيهما تكرار للحرفين الأولين، ولهذا فقد أخذت الفرقة هذين الحرفين من بداية المفهوم الأول والأخير من المفاهيم المحورية الأربعة. ومن هنا فإن الحرفين الأولين من الكلمة الأخيرة يردانا من جديد إلى الكلمة الأولى لنعود مرة أخرى إلى إعادة النظر فى المصادر. ليس فقط لأنهما هما الحرفان الأولان فى كلمة المصادر، ولكن أيضاً لأنهما يشكلان تلك السابقة اللغوية المعروفة بين سوابق عدد من اللغات الأوروبية ولواحقها، والتى تعنى «إعادة» القيام بعمل ما. هذه العودة إلى الفعل نفسه من جديد، وإلى الوقائع نفسها من جديد هى غير التكرار، لأنها عودة ذات طبيعة طقسية، أو درامية تؤسس عليها الفرقة منهجها الدرامى الذى يهدف إلى الانطلاق من الواقع كى يردنا إلى إعادة تقييمه من جديد، وإلى رؤيته من منظور مغاير، وفتح أعيننا على أبعاد خافية منه فاتتنا رؤيتها، أو اغفلنا على الأقل ما تنطوى عليه تلك الأبعاد من دلالات هامة.

وتتكشف لنا ملامح هذا المنهج الدراسى إذا ما تعرفنا على التجربة المسرحية الشائقة التى عرضتها علينا الفرقة فى «مسرح المايدا» بعنوان (جهاز كشف الكذب Polygraph) وهو عنوان متعدد الدلالات شديد التوفيق فى تفاعله مع العمل المسرحى، ودلالته عليه من ناحية، وفى توافقه مع منهج الفرقة الدرامى الذى ينطلق من الواقعى للوصول إلى الإيحائى والرمزى من ناحية أخرى. إذ يبدو على المستوى السطحى وكأنه يشير إلى جهاز كشف الكذب الذى سنراه أثناء العرض وإلى رسومه البيانية المتعددة التى تقيس نبض من تختبره وتسجل معدل سريان الدم فى شرايينه وإيقاع تنفسه وعدد نبضات قلبه وإفرازات غدده. ولكنه فى مستوى

آخر يشير أيضًا إلى طبيعة المنهج الدرامى الذى تنهض مقولاته النهائية - كجهاز كشف الكذب ذاته - على تعدد القياسات، وعلى أهمية العلاقة بين مختلف المؤشرات الدالة فى التجربة. كما يشير فى مستوى آخر إلى العمل المسرحى نفسه حيث يصبح العنوان بآلته القياسية تلك صورة استعارية للتجربة المسرحية ذاتها باعتبارها آلة أكثر بساطة ودقة من جهاز كشف الكذب هذا فى إماطتها اللثام عما يخفيه الواقع واكتشافها لما تنطوى عليه تصاريفه من أكاذيب. لأن العمل المسرحى نفسه ما يلبث أن يكشف لنا بالتدريج عن مدى ما فيه من ثراء وتعقيد يفوق تعقيد جهاز كشف الكذب فى تعرية طبقات المعنى التى ينطوى عليها كل جزء فيه، وفى تقصى مختلف أبعاد الحقيقة المفعمة بالألغاز.

والألغاز هنا متعددة المستويات كذلك، لأن المسرحية تختار لنفسها عنوانًا فرعيا دالا هو: «قصة بوليسية ميتافيزيقية». وتحاول بالفعل أن تمزج بين هذين العنصرين اللذين يبدوان متعارضين لأول وهلة بطريقة تجهز على هذا التعارض كلية كما سنرى من خلال تحليلنا لها. وإن كان علينا اتباعا لمراحل الخلق الأربع عند هذه الفرقة المسرحية التجريبية أن نبدأ بالمصادر، أو بالقصة الواقعية التى تبنى عليها الفرقة مسرحيتها. إذ استقت الفرقة قصة العرض من حادثة حقيقية وقعت فى مدينة «كيبيك» الكندية بالفعل. ولكن هذه القصة الواقعية تبدو من كثرة ما بها من مفارقات غير محتملة الوقوع بالمعنى الأرسطى للمحتمل والممكن. والفرق بينهما كبير. فليس كل ما يمكن وقوعه محتمل التصديق والإقناع فى السياق الدرامى. وتنتمى القصة الواقعية من هذه الناحية إلى عالم الممكن وإن كان غير محتمل بالمعنى الأرسطى. فقد وقعت منذ عدة سنوات جريمة قتل فى تلك المدينة فى الساعة الثانية من اليوم الثانى والعشرين من شهر أكتوبر. وكانت الضحية التى قتلت خنقا بعد اغتصابها فى الثانية والعشرين من عمرها، كما كانت إحدى توأمين، وكان قاتلها الذى اكتشفته الشرطة بعد عامين وشهرين - وفى الثانى والعشرين من شهر ديسمبر - كان هو الآخر أحد توأمين. وكان اكتشاف الشرطة له نتيجة لأنه اعترف لفتاة ثانية بجريمته، وأراد أن يريها كيف اقترف تلك الجريمة التى كانت حديث الناس فى المدينة لعجز الشرطة عن اكتشاف مرتكبها. وجدت الفتاة أن الأمر ليس مجرد تمثيل للجريمة الأولى، وإنما هو محاولة لإعادة إنتاجها مرة أخرى، وأنها ستكون الضحية لعملية إعادة الإنتاج الثانية تلك فأبلغت الشرطة التى قبضت عليه.

هذه هى قصة الجريمة الواقعية التى حدثت فى مدينة كيبيك الكندية، فكيف قدمها لوباج على المسرح؟ خاصة وأنها مليئة بالثنائيات إلى الحد الذى تبدو معه وكأنها منسوجة بإحكام بوليسى خارق الرداءة شديد الافتعال. كما أنها تبدو وكأنها من بنات أفكار مؤلف بوليسى مبتدئ مولع برقم اثنين الذى يتكرر فيها اثنتى عشرة مرة: سبع مرات فى التاريخ، ومرتين فى التوأمة، ومرتين فى عمر الفتاة التى قتلت، ومرة فى ازدواج الجريمة أو محاولة إعادة إنتاجها للمرة الثانية بصورة تكتمل بها دورة الثنائيات بالضحية الثانية، التى لولا فطنتها لأحكمت الحبكة الواقعية دورتها على الأشياء بصورة

ربما ما كان من المستطاع اكتشافها. بل إن هذا الاكتشاف نفسه والذى يحول دون اكتمال الدورة بهذا الشكل المطلق هو أحد علامات واقعيتها التى تنأى تصاريفها عن هذا الكمال الذى لا يعرفه غير الفن وحده. وأولى الملاحظات على بنية المسرحية هى أنها حاولت هى الأخرى مضاعفة هذا الرقم. فصاغت المسرحية فى أربع وعشرين لوحة. واعتمدت فى بنيتها على مسألة الازدواجية لجوهر دلالة تكرار رقم اثنين بهذه الصورة المفرطة فى المبالغة، فى الجريمة. ولكن بعد أن قلت دلالتها. فلم تعد الازدواجية هنا هى الازدواجية المفضية إلى الحل كما هو الحال فى القصة الواقعية. ولكنها أصبحت ازدواجية إشكالية من النوع الذى يفضى إلى الالتباس والغموض وتعدد الدلالات بالصورة التى ترتقى بها المسرحية بالحيرة البوليسية إلى آفاق الهواجس الفلسفية والرؤى النقدية والهموم الفكرية الكبرى. فكيف فعلت المسرحية ذلك؟ وكيف استطاعت أن تدفع بتفاصيل هذه القصة البوليسية العادية إلى منطقة الفلسفة والهواجس الميتافيزيقية.

تكمن الإجابة على السؤال الثانى خاصة فى استقراء دلالات الأدوات والأشكال المسرحية التى تستخدمها والتى سأحاول العودة إليها بعد قليل. وبعد أن تكشف لنا الإجابة عن السؤال الأول عن بعض تلك الأدوات والأساليب المسرحية التى توظفها فى معالجة هذه القصة الواقعية وفى تحويلها إلى عمل شاعرى يطرح عن أفقه كل تلك المفارقات والمصادفات الرديئة دون أن يستبعد جوهرها الفلسفى، أو يهمل سحر الازدواجية الشائقة التى تنطوى عليها أحداثها. بل على العكس يخلصها من سذاجتها ويضفى عليها قدرًا من الكثافة والثراء الدلالى. وتبدأ المسرحية بخشبة مسرح فارغة مضاءة يشطرها طوليا سور مبنى من الطوب الحقيقى، وليس مجرد ديكور) يقع أمامه نصف الخشبة المسرحية، ويحجز خلفه نصفها الآخر. بل لا يمكن الحديث هنا عن خشبة المسرح إلا بالمعنى الاستعارى أو المجرد لا الاصطلاحى. لأننا بالفعل أمام ساحة خالية غير مرفوعة عن مستوى أرضية المكان الذى يجلس فيه الجمهور، بل على العكس منخفضة عنه حيث رفعت أماكن الجلوس كمدرجات بطريقة تعود بنا إلى بنية المسرح اليونانى أو الرومانى القديم. نحن إذن أمام مساحة خالية (بمفهوم **بيتر بروك**) نصفها محجوب عنا انحجاب نصف الحقيقة دائما، ونصفها الآخر سلطت عليه ثلاث بقع ضوئية تصنع ثلاث دوائر متجاورة على الجدار، تمثل على المستوى التجريدى، ومن قبل أن يبدأ العرض مستويات الحدث الثلاثة والتى ستتجاور وتتداخل من ناحية، وشخصيات النص الثلاث التى سنتعرف عليها بالتفصيل من ناحية أخرى.

وتبدأ المسرحية عند إظلام تلك المساحة الخالية بمشهد ذى طبيعة طقسية تستخدم فيه الإضاءة وتقنيات الفانوس السحرى ببراعة لخلق المناخ المطلوب لتلقيها. ولتهيئة المشاهد من خلال ضربات الحوار المتوازى البارعة والمتناقضة معا للاستجابة لتعقيداتها وازدواجاتها. إذ تستخدم المسرحية طاقم ممثليها المكون من ثلاثة أفراد يلعبون الأدوار الرئيسية الثلاثة فيها: لوسى، وأنطوان، وفرانسوا، وكل الأدوار

الثانوية الأخرى التى كان للوسى (التى لعبت دورها الممثلة المدهشة **مارى براسار**) نصيب الأسد منها، بينما لعب مؤلف العرض ومخرجه **روبرت لوباج** دور أنطوان، وقام **بيير فيليب جوى** بدور فرانسوا. أقول تستخدم المسرحية هنا طاقم ممثليها فى تلك المقدمة التى تناظر مقدمات المسرحيات الكلاسيكية (التى يدير معها الجانب التجريبى فى العمل حوار تناصيا خلاقا) من حيث رسمها للمناخ العام لطرح مفهوم التثليث الدرامى فى مواجهة الثنائية الواقعية. وتظهر فى هذه المقدمة لوسى واقفة فى مستوى مرتفع عن الحائط استخدم فيه المخرج تلك العربة الرافعة التى تتحكم فى مستوى الكاميرا فى تصوير الأفلام السينمائية، والتى استخدمها بأكثر من صورة فى العرض (كان أقلها هو استخدامها الطبيعى فى تصوير الفيلم) لأن لكل أداة لديه نفس تعدد الوظائف السارى فى كل أنحاء العمل. هو ارتفاع من موقع متحرك إذن وليس من موقع ثابت وهذا أمر له دلالته. وتسلط عليها الأضواء العادية أولاً وهى تبدأ فى خلع ملابسها العلوية قطعة قطعة، وسرعان ما تتحول هذه الأضواء العادية إلى ضوء الفانوس السحرى الذى يعرضه بدقة على صدرها الذى تحول إلى شاشة عرض لرسوم تشريحية لما تحت الجلد البشرى من شرايين وأوردة وأعضاء حتى نرى كل تفاصيل قفصها الصدرى وحركة رئتيها ونبض قلبها وحتى يتبدى لنا بعد ذلك الهيكل العظمى نفسه. وكان طقس التعرية التدريجى البطىء وحتى العظم يتم على إيقاع منولوجين متوازيين (يتداخلان أحيانًا حتى يصعب التمييز بينهما لأن الممثلين يتكلمان فى وقت واحد، ولكنهما ينفصلان فى أغلب الأحيان، ليقدم كل منهما جزءًا مما يرويه بالتتالى، ويقدم لنا أنطوان أول المنولوجين الذى يحكى لنا فيه من وجهة نظر الشرطة وقائع الجريمة التى حدثت فى مدينة كيبيك، والتى سردت عليكم حكايتها، ولكنه يتوقف فى عرضه لها حتى مرحلة ما قبل اكتشاف القاتل. أما ثانيهما والذى قدمه لنا فرانسوا فى تواز معه فإنه يطرح علينا شذرات من تاريخ الغرب الحديث بحروبه ومشاكله السياسية ونزعاته وتقدمه التقنى وعصاباته النفسية بطريقة تتم عبرها موضعة الجريمة الفردية فى سياقها الحضارى والتاريخى.

بعد هذه المقدمة الطقسية التى قدمت لنا الظهار الواقعى والسياق التاريخى فى توازيهما وتداخلهما الدالين، تتفتح أمامنا تفاصيل العمل المسرحى بالتدريج. ويعرض لنا الفانوس السحرى على الحائط، ما أود تسميته بالنص الضوئى الموازى. وهو نص يتشكل من أرقام المشاهد التى تعرض على الجدار المقسم للمسرح، وعناوينها، وتقوم بتقطيع جزئيات العمل وتأطيرها بل والتعليق عليها وصياغة بعض محددات رؤيتها أو مناظير التعامل معها من خلال هذه الأرقام والعناوين التى يتخلق عبرها نص مواز للنص التمثيلى يساهم فى بلورة البنية الدرامية ويدخل المشاهد فى لعبة الإيهام المسرحية مشاركًا فى السياق العام الذى يدور فيه العمل. كما يخلق حوارًا تناصيا بين تقنيات هذه التجربة المسرحية الجديدة وتقنيات الفيلم السينمائى من إشارات إلى أسماء المشاهد أحيانًا بطريقة السيناريو السينمائى مثل داخلى نهارًا، أو خارجى ليلاً.. إلخ.

وتتفتح لنا من خلال هذه المشاهد المتتابعة فى إيقاع واحد متلاحق لاهث لا تقطعه غير استراحة فى وسط العمل تفاصيل الحبكة الدرامية التى يؤسسها لوباج على قصة الجريمة الأصلية بعد ست سنوات من وقوعها. حيث تتقاطع مصائر بعض شخصياتها من جديد وكأن الجريمة مازالت تطاردهم مع بعض من شاءت مقادير الفن أن تربطهم بهم. وتهدف الحبكة الدرامية إلى استقصاء طبيعة العلاقات الجديدة بين تلك الشخصيات فى ضوء ما جرى فى الجريمة القديمة سواء فى ذلك ما جرى بالفعل، أو ما توهم البعض حدوثه. لأن سلطة الوهم على الواقع هى أحد الموضوعات الأساسية التى يطرحها هذا العمل. سواء فى ذلك الوهم الواقعى الذى يتخلق تحت وطأة التجارب الحياتية القاسية، أو الوهم المسرحى الذى تبدعه الصور البصرية والتشكيلات الحركية البارعة التى يخلقها هذا العمل المسرحى المتراكب. فقد استطاعت البنية المسرحية التى استخدمت تقنيات المسرح داخل المسرح، والفيلم داخل المسرح، واللوحة داخل المسرح أن تخلق معادلا بصريا وتشكيليا للهموم الفلسفية التى تطرحها.

وتعتمد الحبكة الدرامية فى المسرحية الكندية المدهشة (جهاز كشف الكذب) على عنصرى الازدواج والتوازى النابعين من القصة الواقعية التى تستمد أحداثها منها، لتعالج من خلالها بعض العصابات النفسية التى يعانى منها إنسان الحضارة الغربية الحديثة نتيجة لفرط ثقته فى إنجازات العصر التكنولوجية (التقنية). وتجاوز هذه الثقة - نتيجة لعملية غسيل المخ الحضارية التى يتعرض لها الإنسان الغربى، والتى تصوغ له كل محددات رؤيته - لثقته بنفسه وبقدراته الإنسانية البسيطة والمباشرة. ولتطرح عبر تناولها لهذه المشكلة مشكلة تزعزع ثقة الإنسان المعاصر بنفسه فى مواجهة تنامى ثقته فى تقنيات حضارته التى نكتشف من خلال المسرحية أنها تقنيات مشكوك فى قدرتها. كما نكتشف من خلال ما جرى ويجرى للبيئة التى نعيش فيها مدى قصور هذه التقنيات وتأثيراتها المدمرة على كوكبنا الأرضى. فلا نستطيع أن نعزل هذه المشكلة عن تنامى الوعى بآثار كثير من تقنياته الجانبية على البيئة من تآكل الغلاف الأزونى الواقى للكرة الأرضية حتى الخلل الذى يصيب الدورة المناخية. وتطرح المسرحية من خلال هذه المشكلة إشكالية فكرية أخرى تتعلق بنسبية الحقيقة التى استطاعت المسرحية أن تمزجها ببنية العمل الدرامية، وأن تتقصى عبر هذا الامتزاج بعض الأبعاد الفلسفية لتلك الإشكالية من ناحية، وبعض إمكانيات المسرح المتصلة بالعلاقة بين درجات الضوء ومدى قدرتها على إثراء العمل المسرحى بصريا وحركيا وتشكيليًا من ناحية أخرى حتى يتخلق نوع من التناظر بين تلك الدرجات الضوئية وبين مستويات الحقيقة المختلفة.

وتقدم لنا المسرحية قصة حب تتخلق بين أنطوان، الطبيب الشرعى الذى سبق له أن قام قبل سنوات بتشريح جثة الفتاة التى راحت ضحية جريمة الاغتصاب، وبين لوسى الممثلة الشابة التى حصلت مؤخرًا - وبعد رحلة مضنية طويلة فى تمثيل أفلام الإعلانات التجارية - على أول دور رئيسى لها فى فيلم سينمائى يعيد إنتاج قصة تلك الجريمة على الشاشة. وهذا الدور

لبراعة المفارقة التى تتكشف لنا مع تطور الأحداث هو دور الضحية. دور الفتاة التى تعرضت للاغتصاب والقتل. وتسكن لوسى فى الشقة المجاورة لتلك التى يسكن فيها فرانسوا، الذى يعمل نادلا فى مطعم برغم دراسته للعلوم السياسية، والذى نعرف أنه هو الشاب الذى قبضت عليه الشرطة قبل أربعة أعوام ووجهت له تهمة قتل الفتاة فى الجريمة المذكورة عقب محاولته لأن يمثل مع صديقة له وقائعها. وهو التمثيل الذى يجب ألا ننسى العلاقة بينه وبين نوعين آخرين من التمثيل: تمثيل العمل المسرحى الذى يدور أمامنا، ولعب لوسى لدور الضحية الحقيقية فى فيلم نشاهد بعض لقطاته داخل العمل المسرحى وهى تمثلها، بدءًا من تجارب اختيارها للدور لأنها من كيبيك ولأن لكنتها هى اللكنة الطبيعية المطلوبة فى هذا المجال، وحتى تمثيل مشهد القتل نفسه. والحوار بين هذا التمثيل الواقعى الذى يدور فى الحياة، وبين النوعين الآخرين من التمثيل الذى ينتمى إلى عالم الفن من الأمور الهامة فى هذه المسرحية. إذ تعمد إلى إبراز رؤاها من خلال استراتيجيات التجاور التى تنهض على عنصرى التماثل والتنافر وتعدد الدلالات رغم تماثل التبديات. فالمسرحية تريد أن تكشف لنا عن أن هناك أكثر من دلالة واحدة للفعل الواحد.

ففعل التمثيل الذى يؤدى فى سياق فردى ما يلبث أن يودى بفرانسوا، ويقوده إلى تجربة مريرة مازال يعانى من آثارها حتى اليوم. بينما التمثيل الذى يدور فى سياق فنى، سواء فى ذلك التمثيل المسرحى أم ذلك الذى يتضمنه الفيلم داخل المسرحية، فإنه يلعب دورًا مغايرًا، بل ومناقضا للدور الذى أدى إليه التمثيل الفردى الواقعى. وينطوى على دلالات مختلفة جذريًا عن تلك التى يسفر عنها التمثيل الواقعى. ليس فقط لأن الواقع أكثر عرضة لإساءة الفهم من الفن أو الخيال، وهذا أيضًا من موضوعات المسرحية الهامة، ولكن لأن السياق الفردى يزيح عن أفق الفعل الواقعى الضوابط الاجتماعية التى يضمن بها السياق الجمعى للتمثيل فى الفن تقليص عوامل سوء الفهم. بل وتعمق المسرحية من خلال هذا كله مفارقة أحدّ: وهى أن تعرض الفعل الواقعى لسوء الفهم، له عواقب أوخم من تعرض الفعل المسرحى أو الفنى لذلك. لأن الفعل الفردى الواقعى لا ينطوى على آليات التصحيح والمراجعة أو التراجع التى تزدحم بها ساحة الفعل الفنى عامة والدرامى خاصة. لأن حركية العمل المسرحى أثناء تفتح الحدث الدرامى ترمى فى بعد من أبعادها إلى تصحيح مسار التوقعات وتوجيه استجابات المتلقى فى الاتجاه الذى يساهم فى تقليص عناصر سوء الفهم. وهو الأمر الذى يفتقر إليه الفعل الواقعى كلية، حيث يتسم هذا الفعل علاوة على ذلك - وعلى المستوى الفلسفى للتناول - بعدم إمكانية تصحيحه بشكل مطلق. صحيح أنه من الممكن فى بعض الأحيان استدراك بعض التصرفات، وإنقاذ بعض المواقف، ولكن هذا كله من الأمور النسبية التى تختلف عن آليات تصحيح المسار فى الفن. ناهيك عن أن ارتباط الفن باللعب يخفف من عواقب سوء الفهم عند حدوثها، بينما يضاعف ميل الواقع إلى الجدية - أو قل المأساوية إن أردت - من عواقب سوء الفهم ومن وقعها على الشخصيات.

وإذا عدنا من جديد إلى أحداث المسرحية من حيث تركناها سنجد أن تنامى قصة الحب التى بدأت فى التخلق بين لوسى وأنطوان الذى يعيش فى مونتريال تدفعه إلى زيارة كيبيك حتى يلتقى بلوسى التى تعيش بها. وتصحب لوسى أنطوان إلى العشاء فى المطعم الذى يعمل فيه جارها فرانسوا. فيثير لقاؤهما - وقد تبدلت الآن الأدوار - أصداء علاقتهما القديمة. تلك العلاقة الغائبة من المشهد لانتمائها للماضى، هى علاقة فاعلة فى الحاضر الذى لا يقدم لنا سوى مقلوبها. فبينما يدلف أنطوان الآن إلى عالم فرانسوا كزبون فى مطعمه، كان فرانسوا فى الماضى هو الذى أخذ عنوة إلى عالم أنطوان ليعرض على جهاز كشف الكذب لديه وبرغم انقلاب الموقف حيث يدور اللعب الآن على أرض فرانسوا بدلا من دورانه فى الماضى على أرض أنطوان فإن عنصر التماثل مازال فاعلا فيه. فبينما كانت موافقة فرانسوا شرطا أساسيًا لعرضه على «جهاز كشف الكذب» حيث يتطلب القانون الكندى موافقة المتهم قبل عرضه على هذا الجهاز وإلا لما اعتد بنتائج هذا العرض، وحيث تواضع العرف بين رجال الشرطة على أن موافقة المتهم الاختيارية تنطوى فى الواقع على دليل براءته. لأن ثقة الإنسان الغربى فى أدواته التقنية تردعه عن الموافقة على أن يعرض على الجهاز إذا كان لديه ما يخفيه عن الشرطة، أو ما يدفعه للكذب فى أقواله أمامها. فقد كان أنطوان هو الآخر هو الذى دعا لوسى للعشاء وفوضها فى اختيار المطعم الذى تريده، لأنه لا يعرف المدينة، ومن هنا كان قدومه إلى المطعم اختياريا. وبينما كان لاختيار فرانسوا ذلك عواقبه الوخيمة، فإن اختيار أنطوان تضمن هو الآخر عواقب مثيرة. ليس فقط لأنه أعاد التواريخ القديمة واضطره إلى مواجهة نفسه والثقة فى جهازه: جهاز كشف الكذب الذى عرض فرانسوا عليه قبل سنوات، فكان أن أعلن الجهاز عن كذبه عندما أنكر ارتكابه للجريمة التى لم يكن لدى الشرطة دليل واحد على ارتكابه إياها. ولكن أيضًا لأنه يكشف لنا من خلال الهدية التى يقدمها أنطوان للوسى (وهى تلك الدمية الروسية المعروفة التى نجد فى داخلها نسخة أصغر، وفى داخل هذه الأصغر نسخة أصغر وهكذا) عن أن كل لغز نحله فى عالمنا، أو بالأحرى نتوهم أننا توصلنا إلى حل له، ما يلبث أن ينطوى فى داخله على لغز آخر وهكذا كتلك الدمية الروسية الشهيرة. ومع أن هناك مشابهة حرفية بين كل نسخة والنسخ التى تحتويها فى داخلها، فإن انفصال تلك النسخ وتكاملها واستقلاليتها النسبية، وإلغازها الذى لا نعرف معه لأول وهلة كم عدد النسخ التى ينطوى عليها كيان تلك الدمية، هذه كلها علامات على المغايرة الفاعلة فى كل منها برغم هذا التماثل الذى يبلغ حد التطابق.

وتتكشف لنا الأبعاد الفلسفية فى هذا الرمز الدال أو الهدية الرمزية إذا ما عرفنا أن فرانسوا كان موقنا من أنه لم يرتكب الجريمة عند عرضه على جهاز كشف الكذب. ولكنه وبعد أن كذبه الجهاز لا يستطيع هو تكذيب الجهاز، ويبدأ فى الشك فى نفسه، فى قدرته على قول الحقيقة، فيما إذا كان ثمة ما يخفيه عن نفسه ولكن الجهاز كشفه، وفيما إذا كان قد اقترف جرما دون أن يدرى، وربما نسى بالفعل، هذا الشك الذى ندرك من عنونة المسرحية

لمشهد المطعم بـ «الجرح» أنه مازال جرحًا غائرًا فى النفس لم يندمل. ما أن تنكأه لحظة المواجهة حتى ينز من جديد دما ساخنا، ما يلبث أن ينبجس من الجدار الصلد نفسه، فى نهاية المشهد. ومن هذا المنطلق تدلف المسرحية إلى موضوعها الرئيسى وهو الكشف عن الكذب الكامن فى بنية الحضارة الغربية ذاتها، أو فى مسألة اعتمادها الكلى على إنجازها التقنى، وإظهار أهمية إدراك أن الحقيقة ذات طبيعة نسبية تنأى بها عن الإغراق فى المطلقات. إذ تلجأ المسرحية بعد أن تكشف لنا الأبعاد النفسية المدمرة لتلك التجربة التى تعرض لها فرانسوا، وكيف أنه لم يستطع أن يستعيد بعدها ثقته فى نفسه أو توازنه معها، إلى خلق نوع من التوازى بين خيطين من خيوط حبكتها المتشابكة. أولهما هو رحلة أنطوان إلى بلد أوروبى، للحديث فى مؤتمر علمى ينعقد به، عن تجاربه كطبيب شرعى، فى استخدام جهاز كشف الكذب فى عمله وعن النتائج التى حققتها تلك التجارب فى مجال الكشف عن الجريمة. وذلك حتى يدرك المشاهد مدى فداحة الفجوة بين «الحقيقة» العلمية التى تعرض فى المؤتمر، وبين «حقيقة» ما جرى وما يعرفه المشاهد. وثانيهما هو خيط العلاقة الملتبسة بين لوسى وفرانسوا. والتى لا نعرف أبدا على وجه اليقين ما إذا كانت تبديا دراميا لأطياف لحظة التمثيل الواقعى التى أودت بتوازن فرانسوا، أم أنها علاقة حب حقيقية ملتبسة بينهما. لكن المهم أن ذلك الالتباس يؤرق أنطوان، خاصة وأننا نعرف - وهو يحدس - أن هناك علاقة جنسية بينهما على الأقل.

ومن خلال هذا التوازى بين الخيطين نرى مشهد المؤتمر العلمى الذى يشرح فيه أنطوان اليات عمل جهاز كشف الكذب بقياساته المتعددة لسرعة نبض القلب، وأداء غدد إفراز العرق، ومعدل التنفس وإيقاع الوسائل السارية فى الأعصاب، ونتائج استخداماته فى تحقيقات الشرطة. نرى هذا المشهد بعد أن أدركنا أن خطأ الجهاز قد دمر ثقة فرانسوا فى نفسه، ودمر معها قدرته على مواصلة حياة إنسانية أو اجتماعية سوية. فتردى من متخصص مرموق فى العلوم السياسية، إلى مجرد نادل فى مطعم، ومن إنسان على علاقة سوية بالآخرين، إلى كائن متوحد ملتبس. ومن هنا ليس غريبا أن نقيم نوعا من الرابطة بين استمرار أنطوان فى الحديث «العلمى» عن جهازه، وبين انسحاب فرانسوا من الحياة متمثلا فى تركه للشقة التى كان يعيش فيها بجوار شقة لوسى، وكأنى به يريد مواصلة الهرب. ولكن تلك التجربة لا تترك له فرصة التنعم بدعة هذا الهروب. كما تكشف لنا كذلك كيف أن إصرار أنطوان على الإيمان المطلق بالتكنولوجيا دون إدراك أهمية التعامل مع حقائقها على أنها نسبية ما يلبث أن يفت فى عضد علاقة الحب التى كانت آخذة فى النمو بينه وبين لوسى حتى يجهز عليها كلية فى نهاية الأمر.

وتثرى المسرحية هذه الموضوعات من خلال الحوار المستمر بين قصة الجريمة وقصة الحب الجديد الذى استحال على الشخصيات تطويره لأن تجربة الجريمة بأبعادها الواقعية والفنية على السواء لاتزال فى خلفية الجميع النفسية. فالمسرحية تقسم حوارا دائمًا بين قصة الجريمة التى تحولت فى النص إلى فيلم داخل المسرحية نرى بعض لقطاته الهامة وهى تصور

أمامنا من جديد، وبين العلاقات الجديدة التى تديرها بين شخصياتها الثلاث. وكأنها ترتفع بالحوار بين الفن والواقع إلى مرتبة درامية خالصة. لأن البعد الواقعى لا يظهر هنا كبعد فنى كذلك من خلال تبدياته الفيلمية وتستخدم بالإضافة إلى هذا الحوار الخصب بين الاثنين عنصر الالتباس الناجم عن لعبة الوهم والحقيقة، وعن دخول الممثلين فى إهاب أكثر من شخصية والخروج منها على التوالى، وعن استخدام التكرار الإيقاعى وخاصة فى مشهد المطعم الذى لعب فيه هذا التكرار دورا إيهاميا بارعا أشار إلى مرور الزمن من خلال إعداد فرانسوا للمائدة ثم جمع ما عليها لنقلها إلى الجانب الآخر من المسرح وإعدادها من جديد ثم جمع ما عليها من أطباق وأدوات مائدة وملاعق وهكذا وبسرعة أدت مع تصاعد إيقاع الحوار إلى خلق حالة من التوتر الملتبس الذى أرهف حدة الحوار بين تلك العناصر المختلفة من ناحية وأشار إلى مرور الزمن وتغيره من ناحية أخرى. وكذلك من خلال التغيير السريع للمشاهد التى كان يقوم بها الممثلون أنفسهم. وتلعب فيها تقنيات الإضاءة دورًا بارعًا فى خلق نص مواز عبر عملية التقطيع والعناوين الجانبية.

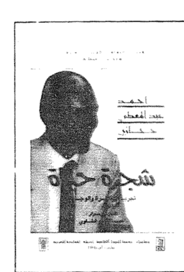
من خلال هذا كله استطاعت هذه المسرحية أن تحيل الجريمة الواقعية ذات الطبيعة البوليسية المجوجة إلى عمل درامى قادر على طرح مجموعة من الرؤى والقضايا الثرية، وإلى أداة فى عملية الصراع الدائم بين الوهم والحقيقة، تكشف لنا عن أهمية الإيمان بنسبية الحقيقة. وترينا كيف يؤدى التمادى فى التمسك بالطبيعة المطلقة لها إلى الإساءة للذات وللآخرين على السواء. وتحول العمل المسرحى نفسه إلى أداة للكشف عما فى الواقع من كذب ورياء. أداة لا تقل تعقيدًا ودقة عن الكثير من إنجازات التقنية الحديثة. فالعمل المسرحى كجهاز كشف الكذب فى هذا المجال متعدد القياسات كذلك، لا يكتفى بخيط درامى واحد، وإنما تتمازج فيه الخيوط وتتقاطع المصائر، وتتراكب الدلالات بالصورة التى نكتشف معها أن قياساته ورؤاه أكثر دقة وعمقا ونفاذا من أى من قياسات أدوات الحضارة التقنية. لأن الفن هو أبرز السبل التى عرفها الإنسان حتى الآن لمعرفة الذات وإدراك حقيقة العالم، وإرهاف وعينا بأن تلك الحقيقة ذات طبيعة تعددية ونسبية معًا.

ح. ط

الأفارقة والعرب
يكرمون حجازى فى أصيلة

لكم كانت لحظة غنية حافلة تلك التى عشناها فى مدينة أصيلة المغربية ونحن نشهد احمد **عبدالمعطى حجازى** يتسلم جائزة الشعر الأفريقى التى تحمل اسم أول من حصل عليها الشاعر الكونغولى **تشيكايا أو تامسى** Tchicaya U'tamsi ؛ كان لفيف من أعلام الفكر والأدب يتحلقون حول الشاعر الكبير فى الحديقة التى تحمل اسم تشيكايا أوتامسى، أمام حصن أصيلة القديم الشامخ على شاطئ الأطلنطى ووراءهم تتسع حلقات بعد حلقات من الجماهير المغربية التى جاءت لتتابع الحدث فى الهواء الطلق بعد أن لفتت أنظارها الملصقات التى حملت صورة **حجازى** فى شوارع المدينة، ولكم أحسسنا بالرضا والزهو، لا لأن **حجازى** أصبح أول شاعر عربى يفوز بهذه الجائزة الأفريقية الكبرى فحسب ولكن لأن كلمته البسيطة النافذة التى ألقاها عقب تسلم الجائزة، جاءت مشحونة بكبرياء الشاعر وتواضعه معا ومجسدة لما نتوقعه من **حجازى** فى مثل هذا الموقف، خاصة حين قال «إن من الشعراء من يأخذ من الجائزة، وإن منهم من يعطيها، وأنا أود أن أعطيها بقدر ما أعطتنى».

كان هناك حشد من الكتاب والمبدعين العرب، (**الطيب صالح - صلاح نيازى - محمد إبراهيم الشوش - مبارك ربيع محمد التازى - حسونة المصباحى محمد علي فرحات** وغيرهم)، أما المصريون المشاركون فكان من بينهم **فاروق شوشة واحمد درويش ومحمد إبراهيم ابو سنة وحازم هاشم ومحمد يوسف القعيد**؛ وكان قد تخلف عن الحضور كل من **محمود أمين العالم ومصطفى ناصف وعبدالمنعم تليمة**؛ وقد ساهم الحاضرون بشهاداتهم وبحوثهم حول تجربة الحداثة فى



شعر **أحمد عبدالمعطى حجازى**، وسوف تصدر هذه الشهادات والبحوث فى كتاب خاص، يضم معها الدراسات التى أرسلها بعض الذين لم يتمكنوا من الحضور.

استمرت وقائع الاحتفال بالشاعر الكبير على مدى يومين: السادس والسابع من أغسطس الماضى، وفى اليوم الثالث كان ختام الاحتفال فى أمسية شعرية ألقى **حجازى** فيها قصائده على الجمهور بمصاحبة الأداء الرفيع لعازف العود العراقى **منير بشير**؛ وقد سعد الجمهور بهذا الأداء المزدوج، ووجد فيه شيئا من العزاء بعد أن اعتذر الفنان **نور الشريف** فى اللحظة الأخيرة عن الحضور لإلقاء القصائد كما كان مقررا.



• تشيكايا او تامى، اول من يفوز بالجائزة

كان **فاروق شوشة** هو أول المتحدثين فى الجلسة الأولى التى رأسها **الطيب صالح** وقد استطاع فى كلمته البديعة أن يقدم صورة صادقة حية لدور **حجازى** الريادى فى الحداثة الشعرية المصرية والعربية، وأبرز فى شهادته كيف أن شعر **حجازى** كان فى مرحلة المد القومى زادا لأحلام الشباب عامة والطلبة خاصة، يستلهمون منه شعاراتهم ويرون فيه صورة غدهم.

أما **محمد التازى** فقد تحدث عن نشر **حجازى** من خلال مقالاته بكل ما تحمله من طابع تنويرى وتجسده من روح نقدية، وتوقف عند مقالات **حجازى** الأسبوعية فى الأهرام خاصة تلك التى تحدث فيها عن الجامعة العربية، وعن اللغة العربية ومشكلاتها فى واقعنا المعاصر، واختتم كلمته بأمله فى أن يوسع **حجازى** من دائرة اهتمامه فى تلك المقالات، لتشمل ما هو خارج مصر فى البلدان العربية كافة.

الشاعر واستئناس الموت

قراءة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي

دكتور أحمد درويش
أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن
كلية دار العلوم جامعة القاهرة

وتحدث فى هذه الجلسة أيضا الشاعر العراقى المقيم فى لندن **صلاح نيازى** الذى يرأس تحرير مجلة (الاغتراب الأدبى)، وقد حاول فى كلمته أن يقدم رؤية عامة لمسيرة **حجازى** الشعرية، اهتم بأن يرصد فيها بعض الظواهر الخارجية، مثل علاقة **حجازى** بالزعيم **جمال عبدالناصر**، ومثل عدد العواصم والمدن التى ترددت فى شعره.

وتحدث **محمد إبراهيم أبو سنة** عن ديوان (كائنات مملكة الليل) فى قراءة اجتهد فيها لكى يستخلص

تجليات الحداثة من خلال عنصر الزمن فى هذا الديوان، وقد اقتضاه ذلك أن يعود إلى أعمال **حجازى** السابقة، خاصة (مدينة بلا قلب) لكى ينطلق من فكرة الاغتراب فى المدينة، إلى الاغتراب بمفهومه الشامل.

وقد اشتملت هذه الجلسة على كلمات أخرى هى أقرب إلى التحية وأدخل فى باب التكريم منها فى باب البحوث والمقالات، ونخص بالذكر الكلمة العفوية البليغة التى ألقاها رئيس الجلسة **الطيب صالح**، وكذلك كلمة **محمد بن عيسى** المشرف على مهرجان أصيلة ووزير الثقافة المغربى السابق، والسفير المغربى الحالى فى الولايات المتحدة، وكذلك كلمة الشاعر التونسى **طاهر بكرى** وكذلك الشاعر الكونغولى **كايا ماكيلى**.

وفى اليوم التالى، كان موعدنا مع الجلسة الصباحية التى أدارها الشاعر **صلاح نيازى**، وقد بدأت الجلسة ببحث ضاف ألقاه **فاروق شوشة** أبرز فيه أهم معالم الحداثة فى شعر **حجازى**، وعنده أن أهم ما يميز هذه الحداثة هو (الجدلية الحية) التى تتضح لنا بجلاء فى أعمال **حجازى** التى استلهم فيها بعض الأعمال الشعرية البارزة فى التراث. خاصة سينية **البحترى** المعروفة ونونية **العقاد** عن الكروان ، وفى مثل هذه المواجهات يخرج **حجازى** دائما وقد تجاوز أنداده بتوسيع الرؤية فى التجربة الشعرية لكى تصبح أكثر ارتباطا بالإنسان بهمومه وقضاياه وكفاحه المستمر ضد قوى الطغيان والظلام. وقد خلص **فاروق شوشة** إلى أن الحداثة عند **حجازى** على عكس غيرها من الحداثات الشعرية التى تغص بها الساحة الآن أو حداثات الترجمة والركاكة كما يسميها **فاروق شوشة**، فحداثة **حجازى** ترتبط بالنسيج العربى، وتعتصم بجوهر الشعر فى مواجهة أشكال الهشاشة والاغتراب وغيرها من أمراض الحداثة الشعرية المعاصرة.

وجاء دور الدكتور **أحمد درويش** ليقدم ملخصا لبحثه اللامع عن (الموت فى شعر **حجازى**)؛ وقد ميز الباحث بين نمطين من أنماط الموت فى شعر **حجازى**، الأول هو الموت الفردى، ويقترن دائما برمز شائع هو اللون الأخضر، الذى يدل على استمرارية الحياة وخلود النوع من خلال فناء الفرد؛ والثانى هو الموت الجماعى، وهو وحده الذى يقترن دائما بالسواد وما يشابهه من رموز، ومن هنا يخلص الباحث إلى أن مرثية الجماعة ورصد انحلالها هو الجزء الفاجع فى شعر **حجازى** وقد استطاع الدكتور **أحمد درويش** أن يوظف ثقافته التراثية الواسعة وخبرته العميقة بتاريخ الشعر العربى، لكى يعقد مقارنات مهمة، لعل أبرزها تلك المقارنة بين **عنترة وحجازى فى مواجهة الموت**.

وتحدث فى هذه الجلسة أيضا الدكتور **محمد إبراهيم الشوش** فى كلمة انطباعية حاول فيها أن يبين حرصه على مشاركة جنوب الوادى؛ وقد استطاع بطريقته الساخرة أن يشيع جوا من البهجة و(الفرفشة) بين جماهير المستمعين.

لقد كان الجهد الذى بذله السفير **محمد بن عيسى** المشرف على المهرجان، جهدا ملموسا يستحق الإشادة، ويكفى أن مهرجان أصيلة أصبح بفضل هذه الجهود واحدا من المهرجانات الثقافية الرفيعة التى تنافس المهرجانات الرسمية والحكومية الكبرى فى كثير من البلاد العربية، على الرغم من أن الجمعية التى تنظم المهرجان جمعية أهلية تقوم على الجهود الذاتية هى جمعية المحيط الأدبية.

محمد عيد إبراهيم

شعراء فى قاع العالم

حين تهبط الأردن، لا تحسّ بوحشة عن الوطن، إذ الحرارة معتدلة والنظافة ممتارة والهدوء مُخيِّم، كأنك فى قرية بعيدة، والناس حولك كأهلٍ، والضيافة عربية.

كل هؤلاء الشعراء العرب، من أقطارهم المختلفة، يحسّون بكثير من الأسى والألفة والتضام الفوري كأنهم فِراخ صغار تلتمّ خشية خوف بعيد. كلنا يحدونا الأمل فى تغيير هذا الواقع الفوضويّ كالجريمة، والذى يزداد اتّضاعًا وذلة يومًا بعد يوم. نبكى عند الفراق كأن اللقاء كان حلمًا وصار سرابًا لا يروى غُلّة، ولكن الطريق طويل أمام الجميع وقد يبدو أننا نسير فيه إلى الجحيم.

المشهد الشعرىّ مثيل لما يحدث فى مصر الآن، قليل من شعراء التفعيلة وكثير من محاولات قصيدة النثر بالإضافة إلى بعض شعراء العمود الرديئين، فى افتتاح مهرجان الشعر ذهبنا إلى مدينة جرش. وهى صروح رومانية من القرن الأول للميلاد، بواقى أعمدة ومدرجات مسارح كانت معابد قدسية لآلهة غابرة، وطريق قوافل سار عليه الرسول فى رحلاته للتجارة قبل البعثة. فى معبد أرتيمس أنشد **محمد على شمس الدين** قصيدته الطويلة عن «قانا» وبعده **محمد أبو دومة** بقصائده الراقصة كحالات الدرويش فى الحضرة وشاعران أردنيان محدودا الأهمية. ثم تتالت الندوات الشعرية فى مكان آخر بعمان (دارة الفنون) وهو بيت أثرىّ تم تجديده مثيل للقصر الذى به مكتبة القاهرة عندنا. غاب **حجازى وسعدى يوسف** (رغم وجود حلقات نقدية عن شعرهما) وبعض شعراء من سوريا والعراق، رغم ذلك كانت سهرات الشعر ثريّة ومحتدمة ويحضرها عدد كبير من الجمهور والشعراء. وقلتُ شعرى مع **أمجد ناصر ومحمد بنيس** فى سهرة كانت بديعة.

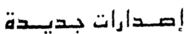
اخذنا **جميل ابو صبيح (زكريا محمد واحمد فرحات واحمد الشهاوى وانا)** إلى قاع العالم، عند البحر الميت، أخفض نقطة فى الدنيا، تراه من فوق التلال فى السيارة كأنك فى طيارة، ثم ذهبنا

لنستحمّ تحت شلالات «معين» التى تغلى مياهها، ووقفنا عراة نرقص فى مساج طبيعى تحت مياه تسقط ساخنة من ارتفاع كبير، فى ظلام أسطورىّ وسط صخور تبدو كمنحوتات طبيعية تركت فى الخلاء. ذهبنا كذلك (**محمد بنيس وجهاد هديب وحبيب الزيودى** وأنا) إلى مقام النبى(موسى) عليه السلام فى مأدبا (بلدة **غالب هلسا**)، المكان دير هادئ بسيط المبنى فوق تل عالٍ، أمامه صحراء بلا حدّ، وفوقها غمام لابث لا يريم يطلّ على البحر الميت، آه لو تجلس هناك! أما أهم مكان يجب أن تراه الخليقة كلها، فهو «البتراء»، مدينة ضربها الزلزال أكثر من مرة، وبنى عليها عرب الأنباط حضارة بسيطة حتى احتلها الرومان، فيها بعض عمارة رومانية مشوّهة تافهة بداخل الصخر، لكن الأشدّ أهمية هو النحر الذى قامت به الطبيعة على وجه الجبال التى شقّها الزلزال، فهناك ممرات بين الجبال لا تزيد عن نصف متر يُخيّل إليك أنها ستنطبق عليك إلى الأبد، مدينة نحت حديثة لو أخذت أى جزء منها لاستحق أن يوضع فى أعظم متاحف العالم، الصخر لونه الغالب وردىّ كالرئة تحته طبقات بيضاء كالفجر وصفراء كالذهب وسوداء كراس الزنجىّ وألوان أخرى لا تبين، بعد خروجك تشعر أن تراب الأساطير يُعفّر وجدانك، كأنك تغتسل بدموع بكاء قديم على طرف زمان لا يعود.

ليس لك أن تنسى عذابات الفلسطينى فى الأرض المحتلة تغلّف وجه **زكريا محمد النقىّ** القادم من رام الله الحالم دائمًا بالسفر إلى مصر، فعبر تغريبته الكبيرة لم يزرها. وليس لك أن تنسى رفعة الحزن فى شخص **طاهر رياض**، ولا خفّة الأنثى الكاملة لدى **وفاء العمرانى** أو شقاوة التونسية **آمال موسى**. ويبقى الثناء كاملاً على الوجود الشفيف للناقد **حاتم الصكر** والأب الكريم **حسام الخطيب**. أهم الأبحاث التى ألقيت كانت للخطيب عن القصيدة الالكترونية وللصكر عن بحثه الرائد عن قصيدة النثر **ولصلاح فضل وعلى جعفر العلاق عن حجازى** (الأول عن شعره بعامةٍ والثانى عن طرديّة بخاصة) **ولمصطفى الكيلانى** عن مفاهيم الشعرية العربية ولفخرى صالح عن **سعدى يوسف**. ذهبنا أنا وزكريا إلى بيت سعدى يوسف، بيت شاعر كبير فعلاً، كأنك فى حضرة **هولدرلن**، وهو يأسى على ما إنحدرت إليه الشعرية العربية فى نهاية القرن.

حضرنا فعاليات كثيرة أهمها عرض (إليسا، ملكة قرطاج) لفرقة عبد الحليم كراكلا اللبنانية، تحسّ وأنت خارج بالأمل فى إبداع كبير للمنطقة العربية يغزو العالم ويبزّه فى الفن والتقنيات. كان هناك وجود مميّز لفرقة وجدة المغربية التى تنشد شعرًا صوفيًا، وفرقة القدود الحلبية التى تنشد فولكلورًا شعبيًا فائقًا بأصوات تهدّ الجبال وفى آخر السهرة أتحفنا قائدها صبرى مدلل (٩٠ عامًا) بأداء الأمل **لأم كلثوم** وكأنه الوحيد الذى يمكنه مباراتها، وشعر المتصوفة الكبار يغنيه **بشّار زرقان** فى أداء فريد، وكذلك العرض الفائق (جوليا دومنا) لابنتى **أدونيس** أرواد ونينار.

وعدنا، أخيرًا، إلى القاهرة، ساعة زمان تفصل بين الصراعات المدمرة فى القاهرة وحروب المبدعين الدموية التى تخلع حتى الملابس الداخلية. آه، القاهرة. وكأنك رحت فى حلم يغشاه الفرح والأسى، فصحوت على أوتار مشدودة ودبابيس فى العين وهتك لكل ما يمكن أن يمتلكه الفؤاد. يبقى أن أقول وداعًا لحلم عمّان وذكرى لشعراء بائسين فى قبلة كل همّها أن تنعم باللقاء الفرح البسيط. وبالفضل هذه اللحظات، كالهدنة بين القتالين!







التشريع والحبس الاحتياطي

١ ـ النص الجديد :

«مجلة ثقافية يصدرها كتّاب النص الجديد فى المملكة العربية السعودية» تتصدّر هذه الجملة غلاف المجلة رغم تجاور النصوص الشعرية وتعددها بين عمودى وتفعيلى ونثرى، كما أنها تحتوى على مجموعة من القصص والدراسات النقدية والحوار بالإضافة إلى المتابعات التى تلقى الضوء حول الواقع الإبداعى والحركة النقدية فى السعودية، وتنفتح «النص الجديد» على آفاق الثقافة العالمية عبر ترجمة جزء من حوار مع **جاك دريدا** لمعرفة مواقفه من بعض القضايا الفلسفية والمعرفية والاجتماعية، ويأتى هذا الحوار الذى لم يُترجم إلى العربية من قبل استكمالاً للملف حول «التفكيكية» كمحور أساسى بالمجلة.

٢ ـ طيور جديدة لم يفسدها الهواء ـ طارق إمام:

حميمية اللغة، والتكثيف المركز، تقنيتان أساسيتان تمثلان لدى **طارق إمام** فضاءً رحباً لاقتناص حالة من التوهج والتوتر، ولحظة قصصية ـ وأكاد أقول شعرية ـ يستعيض بها عن الحدث وشخوصه التقليديين، فعوالمه تتسع للرمز، لا على مستوى العمل ككل، بل على مستوى المفردة ذاتها، فكائناته تعكس وعياً مخالفاً لواقعها الحقيقى، وكأنى به يبتكر سماواته الخاصة، ويُلوِّنها بقوسه القزحى المخالف لما نعرفه عن ألوان قوس قزح، كما أنه بمثابة خالق أسطورة لا تسير بحذاء أساطيرنا، هكذا فعل مع «صانعة النسيج» تلك الفتاة التى «ظلت تغزل بأظافرها البنايات»، ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن «السندباد» لا يحمل من ملامحه الأسطورية القديمة سوى غربته وحكاياه، لكننا نرى سندباداً آخر، وإذا كان **طارق إمام** قد بدأ بالليلة الأولى قبل الألف فإنه انتهى بالليلة الثانية بعد الألف متجاوزاً بقية الليالى ليصنع بذلك «سداً بين الحركة والسكون».

٣ ـ التشريع والحبس الاحتياطى ـ أحمد سيف الإسلام عبدالفتاح:

يحدد الكتاب ماهية الحبس الاحتياطى، وقواعده العامة والجهة المخوَّل لها إصدار قراراته، كذلك يتعرض لنشأة وتطور نظام الحبس المطلق فى التشريع المصرى، ويبحث مدى مشروعيته وفقاً لأحكام الدستور، وطبيعة الحبس الاحتياطى المستند لأحكام الطوارئ، وفى استشهاد الكاتب بفقرة من خطاب أحد زعماء الإسلام بالهند أمام سلطات الاحتلال الإنجليزى ما



يعكس الصراع القائم بين الحكّام والمحكومين لإقرار نظام قانوني يخدم كل طرف وفقاً لمتطلباته حيث يقول: «التاريخ شاهدٌ على أنه كلما طغت السلطات الحاكمة، ورفعت السلاح فى وجه الحرية والحق كانت المحاكم آلات مُسخَّرة بأيديها تفتك بها كيف تشاء».

٤ ـ وجوه فى الماء الساخن ـ عبدالله تايه :

ضمن منشورات اتحاد الكتّاب الفلسطينيين صدرت تلك الرواية التى تبدأ بجملة تعلن عن تفجر السكون ضجة وصخباً، وتنتهى بحادث فى مخيم «جباليا» أدى إلى اندلاع المظاهرات، ومخيم «جباليا» هو المخيم الذى بدأت منه الانتفاضة الفلسطينية، وبين البداية والنهاية يقطع العمال الفلسطينيون رحلة المشاق اليومية للعمل داخل مصانع وحقول إسرائيل متعرضين لصنوف القهر والاستغلال، بعد



أن تقدم الرواية شرائح مختلفة من مواطنى غزة» بفقر بعضهم وسلبية وضعف البعض الآخر نرى أن الصبية وحدهم هم القادرون على تفجير السكون والإمساك بزمام المقاومة فى ظل استسلام الكبار وخضوعهم وخيانة بعضهم بالتعاون مع المغتصبين.

٥ ـ تحوُّل السلطة ـ ألفين توفلر:

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر هذا العام الجزء الثانى من كتاب **توفلر** بعنوان «تحول السلطة»، ترجمة **لبنى الريدى**، وهو يتمم ثلاثيته فى استقراء المستقبل بعد أن افتتحها بكتابه «صدمة المستقبل» مؤكداً أن المستقبل لن يكون امتداداً للماضى والحاضر، وإنما سوف يصدمنا بطفراته، أما كتابه الثانى «الموجة الثالثة» فيعرض فيه نظريته عن تعرض البشرية عبر تاريخها لموجات ثلاث، الأولى خاصة باكتشاف الزراعة ومن ثمَّ استقرار الإنسان فى قرى ومدن، وكانت الثورة



الصناعية هى الموجة الثانية، وأما الثالثة فهى موجة تكنولوجيا الاتصالات عن بُعد، وما أحدثته من تغيير شامل فى الاقتصاد العالمى وما كان لذلك من آثار سياسية واجتماعية بعيدة المدى.

٦ ـ تعاويذ من خزف ـ شفيق حبيب:

«حلمت بألف سوسنة/وأقمار../ وأكواب من الخمر/ حلمت بشهد أيام/ يبدد حنظل الفقر» هذا الشاعر الفلسطينى يستطيع أن يحلم بجنته التى يزعم الآخرون أنهم موعودون بها من قبل الرب، وفى قلب هذا النص تتضافر الأحلام والكوابيس، فمازال الفقر حنظلاً، يستعيد الشاعر مرارته بعد صحوه: «أفقت على مأسينا/ فذاب المر فى المر» ولذا يصير منطقياً أن ينشد الشاعر مرارته ومراثيه فى لغة أسيانة، لذاته التى لم تجد قبرها ولأصدقائه ومعلميه المغدورين، ويتساءل عن جدوى السلام و«العالم لا يعطينا غير الجوع/ وغير الجهل وأمطار قنابل»

الشعر

أرسل إلينا بعض الأصدقاء ممن ينشرون قصائدهم وقصصهم فى هذا الباب، يستفسرون عن مكافآت أعمالهم المنشورة فى الأعداد الماضية؛ والحق أن هذه المكافآت تتأخر شهورا حتى يتم صرفها، والآن يستطيع الأصدقاء الذين نشروا أعمالهم حتى شهر يناير ١٩٩٦، أن يصرفوا مكافآتهم من خزينة الهيئة المصرية العامة للكتاب بكورنيش النيل بالقاهرة، وهى مكافآت رمزية (خمسة وثلاثون جنيها عن كل عمل منشور)؛ أما مكافآت الأعداد التالية، من فبراير إلى الآن فسوف يتم صرفها تباعًا:

كنا قد تحدثنا فى العدد الماضى عن بعض القصائد المختارة للنشر فى ديوان الأصدقاء، غير أن المساحة لم تتسع إلا لقصيدتين اثنتن، واليوم ننشر بقية القصائد مع قصيدتين جديدتين، أولاهما للشاعر الأردنى **عبدالله النجار**، والثانية للشاعر **محمد خضر عرابى** من سوهاج، والقصيدتان على اختلاف أسلوبهما تعكسان موهبة حقيقية لاينقصها إلا شئ من التدريب والصقل؛ وقد تدخلنا قليلا لإصلاح بعض الهنات اللغوية والعروضية فى كلتا القصيدتين.

•

الوجه

د. عبدالحكيم العبد
مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون

أهفو إلى الوجهِ الصبوح
يطلُّ شمسا من حجابِها الوضئْ
وجدول الضياءْ
يشعُّ من عينينْ
فى رونق السماءْ
سَمْتٌ توأمٌ للروحْ
ويسكر الفؤادْ
بخمرة لاصَدْع فيها - لا دوارْ
وإنما قرارْ
وأنسُ دارْ
وهدأة للروح أنْستْها سوالفَ الاكدارْ
وما مضى من لفح نارْ
حديثه يطول فى صحائف الأشعار.

«افتحى الآن نافذة الصبر»

محمد خضر عرابي
جزيرة شندويل - سوهاج

الفراشاتُ هائمةٌ فى المدى.
والفؤادُ المعنىُّ بصمت الزمانِ..
يراودُه الحلمُ.. ينزفُ بالشعر..
كنتُ هنا فوقِ شط الحنينِ جلستُ..
أساومُ وجهَ النهارِ.. أناجى الصدى...
أملأ القلب بالأمنياتِ..
ألملم جرحى وأرفو السويعات

هذا هو الحزنُ يدخلُنى...
يستحمُ الفضاءُ بدمعى...
أبحثُ عن معجمٍ يحتوينى فلا أستريحُ...
أرتلُ وردَ العناءِ... وأكلُ صمتى...
وأرتقُ ثوب الضياء
افتحى الآن نافذة الصبر... واسترسلى...
فالطيورُ الجريحةُ تأكلُ لونَ السحاب...
وتنهشُ فى جسدِ الأصفياء
واكتبى قصة الرجلِ المتبتلِ...
والحرفَ حين يناوئه الجرحُ
والنخل حين يُطأطئ رأسَه،
الشمس حين تغيبُ عن الحقل...
والنهر حين جفاف الغصون، ارتعاش الصباح..
اكتبى.. حين يُشنقُ فرحُ الوليد...
ويهرب من صولة الحقِ كلُّ جبانْ.

●

تعزية صديق

عبدالله النجار... الاردن

بكت عـــينای من هول السـمـــاع
وهاج القلب لما جـــاء ناعی
مـصـــابك يا أخی أبدا مـصـــابی
يمـزق مـهـجـتی، يذكی التيـاعی
أحـــال الأفق مـســـودًا أمـــامی
فـأعـجـز فـرط أشجـانی يراعی
فطب نفـســا علی أخت صـــديقی
لهـــا رحـــمـــات ربی فی اتســـاع
فــــقـــد أفـــضت إلى جنات خلد
كنعّم فی مـــداها كـــالشـــعـــاع
وكم نســـــعی لکی نبـــقی ولکن
أمـــام الموت لاتجـدی المســاعی
(فـصـبـرا فی مـجـال الموت صـبـرا
فـــمـــا نيل الخلود بمســـتطاع)

أَسْمَاءُ لَيْسَتْ.. «فَاْطمِةْ»

شريف مكاوى ـ شبرا الخيمة

قلبى تبعثره الرياح
ويشتهى
ولدًا يحطُّ على موائده السكون
أفمن يعيد إلى الشتات توحدىْ..؟
ويصبُ مائى فُى رمادى.. فى العيون
يا أيُها الولد النبى
«أسْماءُ» تدخل فى المفاوز راغبةْ
«أسْماءُ» ليستْ «فاطمةْ»
الآن تسكنه الشكوك
فدعْ لهاُ وطنًا على جسد الفؤاد «الفاطمى»
الآن .. تسكنك المواجع
مَنْ يقول بأنك الباكى

على أرضٍ تموت بغير أرضكْ
مَنْ يقول بأنكَ الماشى
على حدِّ المواجع ضاحكًا
الله يعلمُ أننىْ كان اكتمالى باكتمالك
باكتمال العشق فى صدرِكْ
جاء انتهائى بارتحالك، بارتحال العشق عِن صدركْ
فالعشق فاتحة لبادئة الختام
ولد تبعثره الرياح
ويشتهى.. بنتًا يحطُّ على جدائِلِهَا
اليمام
بنتًا تنامْ.

●

تحديدًا

ياسر عبدالحق..اسيوط

هناك.. وبالتحديد بعيدا جدا
القتلى ألفْ
لاجدوى أن ترفع تلك الأجساد
لاتحملْنا
أنهكنا الموت
هناك.. وبالتحديد بعيدا جدا
لاشيء آخر يمكن أن يسلب
هناك.. الصرعى ألف
والهاماتُ المنزوعةُ أكثر
هناك.. وبالتحديد بعيدا جدا

الأسئلة الحمقاء
ألفْ
والكلمات القيمة الملقاة على الأرض أيضا ألف
هناك بصوت خافت
يمكن أن تسأل عن أسماء الموتى
أو عن سبب الموت
هناك
وبالتحديد
بعيدا جدا.

انتحار

محمود السيد اسماعيل - دكرنس دقهلية

ويح قلبى
كنت أحسب أننى
قد قلت شعراً
.. والحقيقة
ليتنى بعت القصيدة
هل ترون الشمس
فى وسط السماءْ؟
إنه عام الكمون... والسكون.
قد تربع فوق أعوامى العديدة واستظل
البراعم فى الغصون؟
سائرون بلا هوية
النهار غدا كسيحاً
فوق كرسى العدمْ
والألَمْ فى القلب يغرس زهرة
أيقظونى أيها الماضون فوقى
بضع أضعاث ورؤية
أيقظونى
نقطة البدء استحالت ألف خطٍ واتجاه
وانتباهاً ليس يجدى
إنه ميلاد موتى

هل على قلبى عتاب؟
السحاب غدا كثيفاً
واستحال المد جَزْرا
وانزوى ضوء القمر
وانتحر
بين الجوارح طائرى
هذى مراسم مأتمى
ولتسلمى بالعيش بعدى يا فتاتى
وتنعّمى
بالحب فى أحضان غيرى
فرسان مملكة القريضِ
واستعيضى
عن منازلنا القديمة بالقصور وبالعطور
وتزينى بالزهر
والحلل الثمينةِ
إنه عرش الأميرةْ
فغداً أموت حبيبتى
بالصمت فى زنزانتى
والحقيقة
ليتنى قلت القصيدة

القصــة

لن نملّ من تكرار أن بداية العلاقة مع فن الكتابة هي المعرفة الواسعة باللغة وأساليبها، ولا يكفي هنا الإلمام بقواعد النحو والصرف.. فلابد أن يعرف الكاتب أن لغة الفن غير لغة الكلام، ونستعير هنا جملة مهمة قالها رئيس التحرير «إذا رأيت لغة الشاعر (القصاص) متهافتة فاعلم أن موهبته ليست خيرًا من لغته» أو أكثر تهافتا من لغته.

ولذلك لا نستطيع أن نتابع قراءة القصة التي كتبها الصديق صابر على أحمد محمد من أبنود - قنا، وقد كانت الرسالة نفسها غير مشجعة حيث يقول «ثقة مني أنكم ستقوموا بالتعليق على قصتي» ولكننا تجاوزنا أخطاء الرسالة لنفاجأ في السطر الثاني من القصة بهذه الطريقة في الكتابة:

«المكان شبه خالي من المصلين بعدما أدو صلاة الظهر..» إلخ بحيث لا يمكن الاستمرار في القراءة.. وهذا الكلام ليس موجهًا للصديق صابر وإنما لكل الأصدقاء الذين يتصورون أن القصة تكتب بمعزل عن اللغة.

الصديق حمدى مبارك - سفاجا

القصص التي أرسلتها مباشرة، وتحتاج إلى وقت طويل لتدرك أن الفن ليس وعظًا وسوف تتخلص بعد هذا الوقت من الافتتان بكلمات مثل «لكنه سيقاوم وسيقاوم ليكون لبنة سليمة حتى لا ينهار الجدار» ولكن لابد من الإشادة بأسلوبك الذي برئ من الأخطاء، فأنت ترى أن الطريق إلى الكتابة الجيدة واختيار الموضوع المناسب ليس بعيدًا.

الصديق محمود الغيطاني - القاهرة

لا أظن أن موضوعك عن «انحطاط الثقافة التراثية» مقصود به مجلة إبداع؛ فأنت ترد على الأستاذ محمد بغدادي الذي كتب موضوعًا في «صباح الخير» ومن الطبيعي أن ينشر ردك في المجلة التي نشرت الموضوع،لأن قارئ إبداع قد لا يكون قد عرف عنه شيئًا.

●

سأحيا لأنتظره

وفاء رضوان. المنصورة

لماذا يقسو عليّ كل هذه القسوة؟.. وأنا التي ما عذبني شيء في الحياة إلا تجاهله إياي.. لماذا لا يحنو ولا يعطف عليّ كما يحنو ويعطف على أطفاله؟.. أيراني لا أستحق حنوًا أو عطفًا؟.. أم يراني مخنوقة حقيرة.. لا قيمة لها.. ولا نفع في الحياة سوى التمتع برؤيتها هكذا حبيسة في قفصها؟..

إني أحبه.. فلماذا يعاملني بهذا الجفاء.. وأنا أحس روحه طاهرة.. ونفسه صافية؟.. وأنا أنتظر لقاءه كل يوم في لهفة ولوعة.. وأظل أنظف نفسي.. وأغسل جسدي بجناحيّ الصغيرين.. بقطرات الماء التي وضعها لي داخل القفص.. كي يراني نظيفة جميلة كما يحب.. حتى إذا ما جاء إليّ في الصباح.. عانقته - على البعد - معانقة العشاق.. وناجيته مناجاة الأحبة.. بأحلى ما تعلمت من لغتي.. لغة العصافير..

لماذا ياإلهى لم تخلقه عصفورة مثلى.. حتى استطيع ان اخبره بحبى له؟.. لقد اتى ذات ليلة يجلس بجوارى.. ثم فتح باب القفص.. ومَدّيده إلىّ.. ومسّنى بها.. واخذنى بين يديه.. يسترق النظر إلىّ..

لقد نلت ما تمنيته.. اخيرًا حملنى على يديه.. الرقيقتين الحانيتين.. لكنى حاولت أن أرتمى فى حضنه ساعتها.. فظننى احاول الهروب.. وأبغى الخروج من القفص فأحسست بقسوة الدنيا كلها تتجمع فى يديه.. وتقبض علىّ لتلقينى داخل القفص.. وتغلق الباب.. ياله من قاس عنيد.. اظننى ابغى هربًا وبُعدًا؟.. اأنا احتمل البعد عنه؟.. وياليت الأمر انتهى عند قسوته وظلمه لى.. فلقد أعرض عنى بعد ذلك اليوم.. وأهملنى إهمالاً تامًا. ونأى نأيًا قاسيًا لا رحمة فيه ولا لين.. فما بال زوجته التى تتمتع به ليل نهار.. حرمتنى من رؤياه حتى ثانية واحدة كل صباح؟ لقد كنت اتمنى ان أسألها عنه.. اين هو؟.. لماذا اهملنى هكذا؟.. ولماذا لم يعد ياتى إلىّ كل صباح؟.. اتراه حتى بخل علىّ بتلك اللحظات؟.. ام تراها ـ تلك الزوجة ـ هى التى ابعدته عنى؟.. وانقضى اسبوع كامل دون ان اراه.. وعلمت أن سبب غيابه هو سفره.. وعندما عاد بعد عشرة ايام.. ووجدنى لا آكل ولا اشرب.. ووجد ما عليه جسدى من نحول وما على حالتى من سوء.. فتح باب القفص.. وانتظر خروجى فلم احرك ساكنًا.. إن سجنى الحقيقى فى الخارج.. وجنتى هى ذلك القفص.. طالما سأعيش بجواره.. لكنه لم يرحمنى.. وأمسك بى وقذفنى من النافذة..

أهكذا يسافر دون أن يودعنى ولو حتى بمسّة من إصبعه؟.. ثم يأتى فى لحظة اللقاء ـ بعد طول الهجر ـ يقذف بى من النافذة.. لا يبغى وجودى.. ولا يرضى بقائى؟.. يا الله.. ما بالك عبادك لا يعرفون شيئًا عن الرحمة وأنت ارحم الراحمين؟.. لقد وجدته احضر عصفورة اخرى أسكنها قفصى القديم.. وأ' اتخذت من نافذته مسكنًا.. لا ابتعد عنها إلا عندما يعصف بى الجوع عصفًا..

ولكن.. لماذا لا يضعنى معها داخل القفص.. لنستمتع ـ نحن الاثنتان بحبه؟ اه ليته يعلم كم احبه.. ثم علمت فجأة أنه مرض.. ولا يغادر فراش حجرته.. فظللت انشج يومها على نافذته الليل كله.. اتمنى فقط رؤياه.. ولا أبغى إلا الاطمئنان عليه.. لكنى ظللت أنشج ولا يجف لى دمع.. ورغم ذلك لم أره.. بل ظلت النوافذ مغلقة.. والأبواب موصدة.. حتى وجدته هو.. هو نفسه يفتح النافذة ذات يوم.. ثم يعود ليرقد فى فراشه فكدت اطير فرحًا لرؤياه.. وظللت استرق النظر إليه فى سكون.. وبى تألم الجريح.. وعندما رآنى.. وجدته يبتسم.. ويرمقنى بنظرات عطف صافية.. واقترب منى أمام النافذة.. لشد ما زادت دهشته لحظتها.. لأنى لم ابتعد.. وظل يقتر ب.. وانا انشج لكن فى سكون.. واخيرًا.. حملنى على يديه.. ومسّ جناحىّ الصغيرين.. وقرّبنى من حضنه.. واخذنى ناحية مرقده.. واجلسنى على سريره.. وأنا هادئة راضية.. قانعة بكل ما يفعل.. وهكذا كان يتركنى فى الليل.. ويحملنى على يديه كل صباح.. يجلسنى بجواره.. واحيانًا يطعمنى ويسقينى بيديه..

حتى سمعت صراخًا ذات يوم فى بيته وانا اقف على النافذة.. وازداد الصراخ.. وانا لا أعرف ما السبب.. حتى وجدتهم يحملونه فى صندوق كبير.. وقد احاطوه بملاءة بيضاء.. وحوله النساء تصرخ وتبكى.. ولم ادر.. هل مات صاحبى ام أصابه مرض؟.. لكنى من يومها وانا أجلس على نافذته كل صباح.. انتظر ان يفتحها ويحملنى على يديه كما كان يفعل.. إنه سيأتى.. أليس كذلك؟.. لأنى لم أشبع منه.. إنى سأنتظره.. إلى انتهاء الحياة.. سأحيا لأنتظره. مهما طال الانتظار.

●

المسافر

ممدوح شلبى ـ القاهرة

من يسلك دروب الفيافى وحيدًا سواى؟. انا الناجى الوحيد من القافلة، كنت حاديها اشدو، وعلى وقع اشعارى تدب اقدام الإبل.

هاجمنا اللصوص، وطاردتنا خيلهم، ووجدت نفسى وحيدًا، وبعيدًا، وامتصتنى الفيافى.

لم أصادف قبيلة، ولم تصافح وجهى أبدًا نسائم، شهور عديدة كنت كالماعز أستخلص فى الصباح الباكر من طراوة الندى العالق على العشب مائى، ومن مضغ الكلأ زادى. وأسافر أسافر بلا هداية.

من يسلك دروب الفيافى وحيدًا سواى؟

أنا الذى أشرت على قبيلتى بلزوم الرحيل. فسألوا لماذا؟، فجعلتهم يلاحظون مثلى عمق القحط المقيم، ويكتشفون هجرة الزواحف، واختفاء الوحوش، وسقوط الصقور ميتة فى سلال الأمهات.

وتنبأت بالسيل الذى أغرق الشعير، ودك الخيام، وشرد الإبل.

وتنبأت بالهجير الذى تلاه، فأحرقت الناس نارُ الحقد.

وأخيرًا أطاعونى، فجمعنا دوابنا، وحللنا خيامنا، وحملنا متاعنا وأطفالنا ونساءنا وهاجرنا حتى هاجمنا اللصوص فقتلوا كل القبيلة.

من يسلك دروب الفيافى وحيدًا سواى؟

أنا حادى القافلة، وشادى القبيلة، صرت سيد هذا التيه المكتمل، اقدامى مشققة، وسترتى جرباء، وجسمى ضامر مثل شبح أحجل به على منحدر تل وأهوى كلما صعدت، فأعاود الصعود ثم السقوط والصعود حتى يئس منى التل، فتركنى أمتطى قمته، وعليها خر جسمى فنمت، فاقبل الليل ناحيتى وغطانى، وأنهضتنى فى الصباح الشمس، وهمت مرة أخرى علنى أستدل على نهاية.

أيتها النخلة التى تصادفنى الآن.. إقامتى مثلك اية، كلانا معجزة، فهلمى إلىّ وعانقينى.

كانت النخلة التى انبتتها المعجزة، تحنو على وليدها، وتوغل جذرها فى باطن الأرض حتى يعلق ماء الباطن عليه، ويصعد بالخاصية الشعرية فيرطب سطح الأرض حول جذر وليدها فينمو.

من أى عصر مطير انحدرت أيتها النخلة؟

ومن أى بذرة طيبة انبثقت؟

وكم مسافة بعيدة قطعتها حبتك على جناح الريح لتستقر هنا فى قلب هذا القحط؟

وكم جفافًا احتملت؟

وكيف أنجبت؟

وكم عامًا انتظرت؟

وكم شريدًا ضممتيه مثلى، وحنوت عليه فعاش على ثمارك حولاً، حتى يحين إثمارك التالى؟

أنا الناجى الوحيد من المذبحة. ما عدت شريدًا، صارت لى نخلة ووليدها، وظلال تحمينى من الشمس، وثمار تكفينى حولاً، وجريد أصنع به سقيفة. أنا سيد هذا التيه المكتمل، أخيرًا صار لى بيت، وصارت لى مع المغارب نسائم، ومع الليالى قمر أحصى به الشهور، وعرفت من ظهور الصقور أن الغيث آت. فانتظرت بالثمر، ونشرته فى الأرض مع المطر، وسوف تكتمل المعجزة. سوف يخضر وجه الأرض، وسوف يجتذب الناجين مثلى من المذابح



نحت للفنان ربيع الأخرس



لوحة للفنان مصطفى خضر من معرضه بقاعة أخناتون (١) بمجمع الفنون بالزمالك.

يأتى الصدق والإصرار أساساً قوياً للعمل عنده. التعبير عن هوية الفنان من خلال التعبير اللونى واختيار أشكاله كمفردات للغته التى تتجاوز التشخيص لتفيض تجريداً واعياً فى تصميم يؤكد قدرات الفنان على حل الفراغ.



العددان العاشر والحادى عشر ● أكتوبر . ونوفمبر ١٩٩٦

الفرنسيون فى مصر واستنارة العقل ـ عاصم الدسوقى

القناع : قصة لنابليون بونابرت

ديالكتيك الحرية

مراد وهبه

لطيفة الزيات

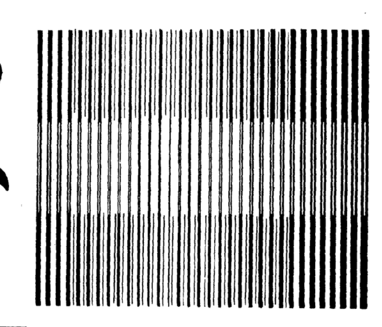
اعتدال عثمان

من أدب الحرب

نبيل حداد

قصائد للشاعرة البولندية «شيمبورسكا» الفائزة بجائزة نوبل ١٩٩٦

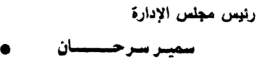
شاهد على العصر : حديث لم ينشر لأحمد بهاء الدين



إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطى حجازى

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

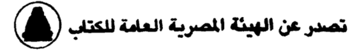
مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفنى

نجوى شلبى





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٣٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص : ب ٦٢٦ ــ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



هـذا العـدد

السنة الرابعة عشرة ● أكتوبر ـ نوفمبر ١٩٩٦م ● جمادى الآخرة ١٤١٧هـ

أحمد عبد المعطى حجازى

الأدب البولندى والتاج الرابع



تهانينا للبولنديين برابع* نوبل يحصلون عليها منذ إنشاء الجائزة فى بداية القرن إلى الآن.

والتهنئة لاتمنعنا من التعبير عن شيء من الدهشة، لأننا لانعرف الكثير، وربما لم نكن نعرف حتى القليل، عن هذا الأدب الذى حصد من هذه الجوائز قدر ما حصلت آداب أوربية كبرى، كالأدب الروسى، والأدب الأسبانى، وأضعاف ما حصد الهنود، واليابانيون، والعرب مجتمعين.

إما أننا نجهل ما للأدب البولندى من قيمة يعرفها سوانا وإما أن الأكاديمية السويدية تجامل البولنديين وقد فتشت فى ما لدى من معاجم فى الآداب العالمية، فلم أجد شيئا عن الشاعرة البولندية شيمبورسكا التى حصلت على الجائزة هذا العام. وكذلك لم أجد شيئا عن الشاعر تشيسلاف ميلوش الذى حصل على الجائزة فى أوائل الثمانينيات. وليس هذا بالطبع دليلا قاطعا على عدم الأهمية، لكن دليل على عدم الشهرة.

غير أن الشهرة قد تأتى عن طريق الجائزة التى تلفت الأنظار لمن يفوز بها، فيكتشف القراء فى أنحاء العالم أهميته. والواقع أن هذا - على حد علمى - لم يحدث بالنسبة للبولنديين الذين فازوا بها من قبل: هنريك سياكفتش عام ١٩٠٥، وفالديسلاف ريمونت عام ١٩٢٤ فحصولهما على الجائزة لم ينقلهما من المحلية إلى العالمية أو من الظل إلى النور.

* لم نأخذ فى الاعتبار هنا الكاتب البولندى الأصل الأمريكى الجنسية «إيزاك باشيفيتش سنجر» الذى فاز بجائزة نوبل عام ١٩٧٨.

ومع ذلك، فنحن لم نقرأ لأى من هؤلاء الفائزين الأربعة فى لغتنا أو فى غيرها ما يكفى للحكم على قيمته. وربما كان حصول الفائزة الأخيرة على الجائزة فرصة للترجمة من البولندية إلى العربية ونحن نفتتح هذا المشروع بما ننشره فى هذا العدد من قصائد شيمبورسكا، فضلا عن تعريفنا بها.



الاسكندرية عكس الجيتو

لو كان لى الحق، لقدمت المسئولين عن فشل مهرجان «اسكندريات العالم» إلى المحاكمة، بتهمة تشويه سمعتنا الثقافية، وإساءة معاملة الأجانب، والتسبب فى ضياع الثروة التى كان مقدرا أن تجنيها البلاد، لو نجح المهرجان فى تحقيق غايته.

وأنا لم أقرأ شيئا عن هذه الغاية - وهذا وجه من وجوه التقصير التى أدت إلى الفشل - لكنى أستطيع أن أجمل هذه الغاية فى كلمتين؛ فالمهرجان الذى كان مقررا أن تشارك فيه كل المدن التى تحمل اسم الإسكندرية فى مختلف أنحاء العالم، يحاول أن يحيى فى الذاكرة المعاصرة حلم الإسكندرية. وليس هذا الحلم إلا تلك المدينة التى أقامها الإسكندر لتكون وطنا لكل الأجناس والأديان، وذلك من خلال الثقافة، أو بالتحديد من خلال الحوار الذى يقرب بين اللغات والثقافات ويهيئ لها أن تتبادل ما حملته من المعارف والخبرات الروحية والعملية.

هذا هو الحلم الهلّينى الذى تجسد فى الإسكندرية الأم، اسكندرية مصر التى مزجت بين الثقافة اليونانية والثقافة المصرية والثقافات الأخرى المجاورة كالعبرانية والفينيقية والبابلية واللاتينية.

الحلم الهلّينى هو المدينة الفاضلة التى تستطيع أن تحتضن كل الأجناس والأديان والثقافات. الحلم الهلّينى هو البديل عن التعصب العرقى والطائفى، أو عن الجيتو الذى كان سجنا لليهود فحولوه إلى مثل أعلى يسود العالم الآن، على حين يتراجع المثل الأعلى الهلّينى.

النقاء العرقى هو الشعار الذى يرفعه الإسرائيليون، وحرب البوسنة، والعنصريون البيض فى جنوب افريقيا والولايات المتحدة، واليمين المتطرف فى فرنسا وألمانيا، وجبهة الإنقاذ فى الجزائر.

وأنا أشك كثيرا فى أن تكون هذه الأفكار قد خطرت للسادة الذين أو كل إليهم تنظيم مهرجان «إسكندريات العالم». المهرجان بالنسبة لهؤلاء السادة له علاقة بمعنى الهرج والمرج وإثارة الضجيج والتهريج. أما النظر فى الحاضر والماضى والمستقبل، وقراءة التاريخ، واحترام الثقافة فشىء بعيد جدا عن هموم هؤلاء، وإذن كان لابد أن يفشل المهرجان!



جارودى من الماركسية إلى الإسلام

قرأت أن روجيه جارودى فى الطريق إلى مصر وربما صدر هذا العدد من «إبداع» بعد أن يكون المفكر الفرنسى الكبير قد وصل إلى القاهرة، فأنا إذن لا أزف لكم خبرا، وإنما أريد فقط أن أنبهكم إلى أمر واحد يتعلق بالفقرة السابقة التى تحدثت فيها عن الحلم الهلينى. فروجيه جارودى الذى سمى نفسه أو نسميه نحن رجاء جارودى فى حقيقته مفكر هلينى. كانت الأممية الماركسية، بالنسبة له فيما مضى تجسيدا لهذا الحلم الهلينى. لكن رأى أن الأممية الماركسية، قد تحولت فى الاتحاد السوفييتى إلى استبداد فردى وتمييز عنصرى فليس غريبا أى يهتدى جارودى إلى الإسلام الذى احترم العقل وآخى بين الأجناس، وتبنى خير ما فى الثقافات ، وليس غريبا أن يصدم جارودى بعد ذلك حين يرى من المسلمين من يعتقد أن الدفاع عن الإسلام يقتضى إعلان الحرب على العقل والحرية والسماحة والتقدم، وهى القيمة التى أعلى شأنها الإسلام.



إيضـــاح

لأسباب فنية يصدر هذا العدد مزدوجاً، على أن ينتظم صدور المجلة أول كل شهر ابتداء من العدد القادم إن شاء الله.

التحرير

مراد وهبه

ديالكتيك الحرية في هذا الزمان

عنوان هذا المقال ينطوى على مفهومين فى حاجة إلى توضيح وتحليل وهما «ديالكتيك الحرية» و«هذا الزمان».

نبدأ بديالكتيك الحرية فنقول إنه إذا كان الديالكتيك ينطوى على مفهوم التناقض فمعنى ذلك أن مفهوم الحرية ينطوى أيضًا على تناقض.

وقد أوضح كانط هذا التناقض فى الفصل المعنون «نقيضة العقل الخالص» فى كتابه «نقد العقل الخالص». والنقيضة هنا هى سمة النطق (الملكة الثالثة من ملكات المعرفة عند كانط وتأتى بعد الحساسية والفهم) والتى تظهر عندما يتناول النطق قضايا أربع وهى وجود الله وبداية العالم والحرية وخلود الروح. فهذه القضايا ونقائضها سواء عند النطق. ونحن هنا نجتزئ النقيضة الثالثة الخاصة بالحرية، ونتناولها بشىء من التفصيل.

يقول كانط إن العلية الطبيعية ليست العلية الوحيدة التى تُرد إليها جميع ظواهر العالم، بل من الضرورى التسليم أيضا بعلية حرة لتفسير هذه الظواهر. ذلك بأن كل ما يحدث بموجب العلية الطبيعية يحدث بعد حادث سابق بعينه، وهكذا إلى غير نهاية. فإذا لم يكن هناك سوى هذه العلية لزم القول بسلسلة لا متناهية من العلل لتعيين كل ظاهرة، ومن ثم يجب التسليم بعلية حرة قادرة على أن تبدأ سلسلة ظواهر تجرى حسب القوانين الطبيعية.

نقيض القضية: ليس هناك حرية، فكل شىء فى العالم يحدث بحسب قوانين طبيعية. ذلك بأن كل بداية فعل تفترض فى العلة حالة لا تكون فيها فاعلة، فإذا صارت إلى حالة هى فيها فاعلة كان فيها حالتان

متعاقبتان لا تربط بينهما علاقة علية، ولكن لكل ظاهرة، فالحرية معارضة لقانون العلية [١].

ونخلص من هذه النقيضة إلى نتيجة أن إشكالية الحرية تقوم فى مبدأ العلية. فإذا تشككنا فى هذا المبدأ لم يعد ثمة إشكالية فى الحرية. وفى تاريخ الفلسفة اشتهر كل من **الغزالى وهيوم** بتشككهما فى مبدأ العلية مع تباين الغاية من هذا الشك. يقول **الغزالى** «الاقتران بين ما يعتقد فى العادة سببًا وما يعتقد مسببًا ليس ضروريًا عندنا، بل كل شيئين ليس هذا ولا ذاك هذا، ولا إثبات أحدهما متضمن لإثبات الآخر مثل الرى والشرب، والشبع والأكل، والاحتراق ولقاء النار، والنور وطلوع الشمس، والموت وحز الرقبة، والشفاء وشرب الدواء، وإسهال البطن واستعمال المسهل» [٢].

ويقول **هيوم** قولاً مشابهًا لما يقوله **الغزالى**. ففى رأيه أن علاقة العلية خالية من الضرورة، وما يزعم لها من ضرورة ناشئ من أن العادة تجعل العقل غير قادر على عدم تصور اللاحق وتوقعه إذا ما تصور السابق. ومن ثم يخلص **هيوم** إلى القول بأن علاقة العلية مجرد عادة عقلية [٣].

ونخلص من القولين، قول **الغزالى** وقول **هيوم**، إلى أن ثمة علاقة عضوية بين العلية والضرورة. فإذا انتفت الضرورة انتفت العلية وخلت الحرية من إشكاليتها. ومن هنا كان **شوبنهور** محقًا عندما تناول الحرية فى ضوء الضرورة فى كتاب له بعنوان «مقالة فى حرية الإرادة» (١٨٤١). فى مفتتحه يثير **شوبنهور** هذا السؤال:

ما الحرية؟

وجوابه بالسلب: إنها غياب العائق. واستنادًا إلى مفهوم العائق يطرح **شوبنهور** ثلاثة مفاهيم للحرية: الحرية الفيزيقية وهى تعنى غياب العائق الفيزيقى فنقول: سماء صافية ومجال مفتوح ومكان خال. ومن البين أن هذا المعنى للحرية ليس معنى فلسفيًا وإنما هو معنى شعبى. أما الحرية العقلية فقد تناولها أرسطو فى كتابه «الأخلاق النيقوماخية» من حيث العلاقة بين الفكر وبين الإرادى واللا إرادى، وينتهى إلى أن ثمة ترادفا بين ما هو إرادى وما هو حر [٤]. ولكنه يقف عند هذا الحد دون أن يتجاوزه إلى ما هو أبعد من ذلك وهو أن الإرادى ليس ممكنًا من غير باعث. والباعث علة. وماله علة فهو ضرورى، ومن ثم فالإرادى ضرورى. وغير ذلك ليس بالصحيح. تبقى الحرية الأخلاقية؛ وهى، فى رأى **شوبنهور**، مرتبطة أيضًا بالبواعث مثل التهديدات والوعود والمغامرات. الحرية الأخلاقية إذن محكومة هى الأخرى، وبالتالى فإنها ليست حرة. ويخلص **شوبنهور** من ذلك إلى أن القول بحرية من غير سبب كاف هو قول يبعدنا عن الموضوع ويدخلنا فى الغموض. ومبدأ السبب الكافى قد تناوله **شوبنهور** قبل ذلك فى رسالة للدكتوراه عنوانها «الأصول الأربعة لمبدأ السبب الكافى» (١٨١٣) وضع فيها نظريته عن المعرفة كأساس لمذهبه، وهى نظرية تستند إلى مبدأ السبب الكافى، وهو مبدأ قبلى بالمعنى الذى يقصده **كانط**. أى غير مستمد من التجربة دون مجاوزة التجربة، وهو يعنى أن أى شىء هو على علاقة ضرورية بأى شىء. وفى عام ١٨١٩ فصَّل نظريته فى كتاب من جزءين بعنوان «العالم إرادة وفكرة»، يقرر فيه أن ثمة حقيقة أولية هى أن «العالم هو فكرتى» بمعنى أن العالم منقسم إلى جزءين ضروريين وغير

منفصلين وهما الموضوع وهو موجود فى المكان والزمان، والآخر الذات وهى ليست فى المكان أو الزمان. والعالم كفكرة هو محصلة الموضوع والذات معًا. والزمان والمكان والعلية الصور الكلية للموضوعات أيا كانت، وهى موجودة قبلاً فى الذات. والعلية هى أساس العلاقة الضرورية بين الموضوعات. وهنا يشير شوبنهور إلى كتابه «الأصول الأربعة لمبدأ السبب الكافى» (٥).

وهذا التسلسل فى تأليف هذه الكتب، عند شوبنهور، يعنى أن إشكالية الحرية تكمن فى مبدأ العلية كما هو الحال عند كانط. ولكن إذا كان مبدأ العلية من المبادئ العقلية، وإذا كان البحث فى المبادئ يتم فى مجال نظرية المعرفة بإشكالية الحرية إذن ينبغى بحثها فى مجال نظرية المعرفة. بيد أن نظرية المعرفة مرتبطة، تاريخيًا، بمفهوم الحقيقة. فكل مطلع على تاريخ الفلسفة، يعلم أن نظرية المعرفة هى المحور الذى تدور حوله المسائل الفلسفية ويعلم أن الفلاسفة متفقون على أن المعرفة العقلية أعلى من المعرفة الحسية، ومن ثم يعلم أن مسألة المعرفة هى مسألة العقل. ومسألة العقل مرتبطة جوهريًا بمسألة الحقيقة. ولهذا تساءل الفلاسفة عما إذا كان فى مقدور العقل الوصول إلى الحقيقة أو هو مضطر إلى الشك.

ولكن إذا كانت المعرفة مرتبطة تاريخيًا، بالحقيقة، فهل يحق لنا التساؤل عن مدى مشروعية هذه العلاقة بين المعرفة والحقيقة وإذا كان لنا هذا الحق فالسؤال إذن:

ما الحقيقة؟

يعرِّف ارسطو الحقيقة بأن تقول عما هو موجود أنه موجود، وأن ما ليس موجودًا فهو ليس موجودًا. وهذا التعريف يعنى أن ثمة تطابقًا بين ما يقال وما هو موجود. بيد أن هذا التطابق يفترض أن الإمكانية المنطقية لصدق العبارات مشتقة من الإمكانية الأنطولوجية للموجودات من حيث أن هذه الموجودات مطابقة لذاتها، وهذه المطابقة هى هويتها. ولهذا يقال عن الهوية إنها «طبيعة» الموجود، أى أن توجد يعنى أن تكون مماثلاً لذاتك. ولم يتوقف افلاطون عن ترديد هذا المعنى باليونانية auto Kath auto. وتابعه فى ذلك ارسطو فى قوله بأن الموجود والوحدة شىء واحد، أى أن كلا منهما متضمن للآخر. ومن هنا العلاقة بين الوجود والحقيقة التى أوضحها افلوطين فى هذه العبارة «إذا كان فى إمكاننا أن نقول عن أى شىء ما هو فإن ذلك مردود إلى وحدته وهويته».. الحقيقة إذن أساسها هذه الأنطولوجيا الكلاسيكية. فإذا اهتزت هذه الأنطولوجيا اهتزت معها الحقيقة وواجهت أزمة، أى إذا اهتزت طبائع الموجودات لم يعد ثمة مبرر للقول بثبات الحقيقة. وقد اهتزت هذه الأنطولوجيا بالفعل بفضل نظريتين: نظرية التطور والنظرية النسبية. الأولى بتقريرها عن تغير الطبائع بالتطور والثانية فى معادلتها المشهورة القائلة بأن الطاقة هى الكتلة مضروبة فى مربع سعة الزمن فى الثانية.

والسؤال إذن:

إذا كانت الحقيقة غير ممكنة أنطولوجيا فهل هى ممكنة ابستمولوجيا، أى ممكنة إذا كانت نقطة البداية تحليل العقل وليس تحليل الوجود؟

إن المطلع على تاريخ الفلسفة يلحظ أن كانط هو أول مَنْ فطن إلى أن العقل ديالكتيكى بمعنى أنه محكوم بالتفكير فى المتناقضات دون القدرة على مجاوزتها على

نحو ما أشرنا فى مقدمة هذا المقال. وإذا امتنعت المجاوزة امتنع العقل عن الوقوع فى براثن الدوجماطيقية، أى فى توهم إمتلاك الحقيقة المطلقة. والفضل فى ذلك مردود إلى **هيوم** فى تشككه فى مبدأ العلية إذ يقول **كانط** «لقد ايقظنى **هيوم** من سباتى الدوجماطيقى». كان ذلك فى القرن الثامن عشر، أما فى القرن العشرين فقد رفض **هيزنبرج** مبدأ العلية بفضل «مبدأ اللا تعين» الذى ينص على استحالة دقة تحديد موقع الجسيم وسرعته فى وقت واحد، وعلى أن حاصل ضرب درجة عدم اليقين الخاصة بالموقع فى درجة عدم اليقين الخاصة بالسرعة تساوى رقمًا ثابتًا. ومن ثم قال **هيزنبرج** عندما اكتشف هذا المبدأ «أعتقد أننى قد رفضت مبدأ العلية» (٦).

وإذا كانت الحقيقة مؤسسة على مبدأ العلية، وإذا كان هذا المبدأ ينطوى على الضرورة النافية للحرية، وإذا كان هذا المبدأ موضع شك ورفض فما هو مفهوم الحرية إثر حذف هذا المبدأ؟

إن مبدأ العلية، فى صورته التقليدية، يعطى الأولوية للماضى لأنه يحكم على اللاحق بالسابق. ومعنى ذلك أن الماضى متقدم على المستقبل. ولكن فى إطار تغيير الواقع فالوضع مختلف، ذلك أن التغيير ينطوى على وضع وسائل لتحقيق غاية. وإذا كان التغيير ينطوى على الفعل فالفعل إذن غائى. والغاية مطروحة بالضرورة فى المستقبل. ومن ثم فالفعل مستقبلى. ولأنه مستقبلى فهو رمز على النفى والإيجاب معًا. هو رمز على النفى من حيث أنه رافض لوضع قائم Status quo، وهو رمز على الإيجاب من حيث أنه محقق لوضع قائم Pro quo أى لوضع ممكن. ومعنى ذلك أن الوضع الممكن هو علة تغيير الوضع القائم، أى أن العلة مطروحة فى المستقبل وليست فى الماضى، ومن ثم فالعلة ذاتها هى فى مجال «الإمكان»، أى أنها لن تتحقق وإنما هى فى الطريق إلى التحقق. الحرية إذن مطروحة فى المستقبل وليست فى الماضى (٧).

ونخلص من ذلك كله إلى أن الحرية تستلزم رؤية مستقبلية، ومن ثم فالرؤية الماضوية نافية للحرية.

والرؤية الماضوية بدأت فى البزوغ «فى هذا الزمان» وأعنى فى بداية السبعينيات على هيئة «أصوليات دينية». ولفظ «الأصولية»، لغويًا، مشتق من «أصول». والحال كذلك فى اللغة الإنجليزية. وأغلب الظن أن الذى سك اللفظ الإنجليزى Fundamentalism هو رئيس تحرير مجلة «نيويورك وتشمان» فى افتتاحية عدد يوليو ١٩٢٠ حيث عرف الأصوليين بأنهم أولئك الذين يناضلون بإخلاص من أجل الأصول. وأغلب الظن كذلك أن مهّدت لسك هذا المصطلح سلسلة كتيبات صدرت بين عامى ١٩٠٩ ـ ١٩١٥ بعنوان «الأصول». وأهم ما جاء فى هذه السلسلة مهاجمة تيار «نقد الإنجيل» لأن هذا النقد من شأنه أن يفضى إلى القول بأن الإنجيل تسجيل لتطور دينى. هذا بالإضافة إلى نقد النظريات العلمية وبالأخص الداروينية المهددة لقصة الخلق كما وردت فى سفر التكوين.

وفى تقديرى أن الأصولية الدينية، فى نشأتها، مردودة إلى مقاومة أفكار التنوير ومُثله. وقد عبر عن هذه المقاومة عميد الأصوليين أيا كانت مللهم ونحلهم فى كتابه المشهور «تأملات فى الثورة فى فرنسا» (١٧٩٠)

أى بعد الثورة الفرنسية بعامين. الفكرة المحورية فيه تدور على التزام بـ «الموروث»، أى الالتزام برؤية ماضوية، وعلى اتهام التنوير بأنه بربرية وجهالة. وهذا الاتهام وارد فى كل الأصـــوليــات الدينيـــة، لأنه مع التنوير بزغت حكومات ديمقراطية جديدة، ونشأ علم اجتماع جديد يهدد المسلمة القائلة بأن الأشكال الاجتماعية التقليدية هى انعكاس لنظام إلهى، ويحل محلها المسلمة القائلة بأن هذه الأشكال الاجتماعية إنما هى من صنع البشر وليست من صنع الله.

والأصوليات الدينية، فى جوهرها، تأخذ بحرفية النص الدينى ولا تقبل تأويله لأنه، فى رأيها، يرقى إلى مستوى الحقيقة المطلقة. ومن هنا نشأت ظاهرة مأساوية جماهيرية أطلقت عليها اسم «مُلاك الحقيقة المطلقة» وهو اسم بديل عن الأصـوليـين الذين هم بحكم هذه الملكية يطالبون بفرض سلطانهم على جميع مجالات الحياة الإنسانية، ومَنْ يرفض فقتله واجب ووجوبه مردود إلى وجوب الدفاع عن الحقيقة المطلقة خشية اهتزازها كحد أدنى وإنكارها كحد أقصى [8].

والسؤال إذن:

إذا تحقق فرض سلطانهم ماذا يبقى من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان؟

جوابنا: لا شىء، لأن هذا الإعلان هو ثمرة إعلان الثورة الفرنسية للمبادئ الثلاثة: الحرية والإخاء والمساواة.

ديالتيك الحرية إذن مهدد بالتوقف فى هذا الزمان والسؤال العمدة إذن:

كيف نواجه هذا التهديد؟

الهوامش

(1) Kant, Critique de la Raison Pure, tr. Barni, Flammarion, Paris, t. II, pp. 17 - 43.

(٢) الغزالي، تهافت الفلاسفة، دار المعارف، ١٩٨٧ ، مسألة ١٧ ، ص ٢٣٩ .

(3) Hume, A Treatise of Human Nature, Oxford, 1960, pp . 165 - 167 .

(4) Aristotle, the Nicomachean Ethics, tr. Welloon, Pronetheus Books. New York, 1987 , Book III.

(5) Schopenhauer, the worlf as Will and Representation, tr. Payne, Dover Publications, New York, 1966 . t. I, pp. 3 - 6 .

(6) T. Powers Heisenberg's War, Penyuin, 1994, p. 16

(٧) مراد وهبه، مستقبل الأخلاق، دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٤، ص ١٢٨ ـ ١٢٩ .

(٨) مراد وهبه، الأصولية والعلمانية، دار الثقافة، ١٩٩٥

عاصم الدسوقى

الفرنسيون فى مصر واستثارة العقل

لم تكن الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ـ ١٨٠١) مجرد غزوة عسكرية صاحبتها اعمال من العنف والتدمير والحصار والملاحقة والمطاردة وارتكاب الأعمال المنافية للآداب، فإن هذه الاعمال اللاأخلاقية تصحب عادة الحروب التى هى فعل لا اخلاقى بطبيعة الحال. وعلى هذا فإنه لا يصح ونحن نتحدث عن الحروب أن نبحث عن الأخلاق، ولا يجوز أن نحتكم إلى معيار أخلاقى لتقييم عمل لا أخلاقى. ورغم أن هذه الاعمال التى تصحب الحروب والغزوات تترك آثارا عميقة فى النفوس يصعب نسيانها، وتولد أحقادا عند الذين أصيبوا منها إصابات مباشرة يصعب التخلص منها، إلا أن التاريخ لا يتوقف عندها كثيرا ولا تحتل فى سجلاته صفحات كثيرة، ذلك أن البحث العلمى فى التاريخ يقوم على اكتشاف علة الحوادث وأسبابها، ويتوقف عند النتائج المتداعية وتأثيراتها فى مجمل الأوضاع والتطورات اللاحقة.

ولست أرمى بهذه الكلمات إلى إغفال التداعيات التى تنتج عن أعمال الغزو، ولكنى ادعو الى تجاوزها والكشف عن الثمرات والتقاطها. ولو كانت الشعوب المغزوة تتوقف عند مسلك غزاتها وذكرى آلامها، لما أدرك احد معنى التأخر والتخلف، ولما اكتشف أسرارالتغير والتقدم.

على أن البحث فى تقييم الوجود الفرنسى فى مصر يبدأ من نقطة الصدام بين قيم حضارية مختلفة.. فالمجتمع الفرنسى الذى حمل نابليون إلى مصر كان قد عرف الثورة الصناعية وتقدم بالإنتاج ووصل إلى

مـرحلة من فلسـفـة التنوير حـين ثارت البـورجـوازية على الحكم المطلق وأقامت الجمـهورية وأعلنت مبادئ الحـرية والإخـاء والمسـاواة. أمـا المجـتـمع المصـرى الشـرقى العثمانى الذى لاقى الفرنسـيين فكان لا يزال مـجتـمعاً يخـضـع لتـحكم الفـرق العـسكرية المتناحرة (المماليك)، ولحكم أو توقراطى يفرض نفسه إعمالا لفكرة أن طاعة ولى الامـر من طاعـة الله ورسـوله.. وكل هذا فى إطار اقتصاد حرفى تجارى بسيط بفعل العزلة وتحول الطريق العـالمى للتـجـارة، ومن ثم انطفـاء شـرارة الاحـتكاك بين الثقافات.

تبدأ استـثارة العـقل المصـرى بالمنشـور الذى أعده نابليون يوم ٢٧ يونية ١٧٩٨وهو فى عرض البحر وقبل ثلاثة أيام من نزول قواته إلى الشواطئ المصرية فى أول يولية، عندما قال إن الشىء الذى يميز الناس بعضهم عن بعض هو العـقل والفـضـائل والعلوم فـقط.. وإن الأرض المصرية إذا كانت التزاما للحكام المماليك فإن عليهم أن يظهروا الحجة التى كتبها الله لهم.

وعندمـا يقـرأ المثـقـفـون المصـريون هذا الكلام وفى مقدمتهم جماعة العلماء، فلا بد من أن تهتز لديهم بعض المسلمـات.. إذ وجـدوا من يقـول لهم إن العـقل وليس الايمان أو التقوى هو معيار التفاضل بين الناس والتمييز بين البشـر، وإن من يعـرف من العلوم أفـضل من غيـره وأجـدر بالحكم ممن لا يعـرف، وإن الوالى الذى يسـتند إلى تفويض إلـهى فى الحكم وإلى فكرة أنه مستخلف فى الأرض كرها أو طوعا، أمر غير حقيقى وينقصه البرهان إذ ينبغى على هذا الحاكم أن يبرز الحجة أو الوصية الإلهية فى قيامه بالمنصب.

وعندما يفكر نابليون فى تكوين مجالس استشارية (دواوين) فى القـاهرة وفى عـواصم الأقـاليم (المديريات) من صفوة المجتمع من العلماء والمشايخ والوجهاء، لم يكن الهدف هو إقامة حكومة نيابية (ديموقراطية) لأن فرنسـا نفسـها كانت مـا تزال فى مـرحلة الثورة بكل إجراءاتها الاستثنائية ولم تكن قـد توصلت إلى صـيغة مـستقـرة للحكم. ولكن الجديد هنا أن صفوة المجتمع عرفت أنها يمكن أن تشـارك فى الحكم بدرجـة او بأخـرى، وأنهـا ليست عناصر هامشية ينفرد بأمرها أولئك المماليك قادة الفرق العسكرية.

ولا شك أن نابليـون اسـتـهـدف من هذا التـشكيل التعرف على رأى نخب المجتمع حتى يتعرف على درجة الاستجابة لما قد يتخذه من قرارات. وليس من المستبعد أن جمـاعة العلماء رأت فى هذا الاجراء تطبيـقا لفكرة الشـورى.. فكرة أخـذ الرأى دون إلزام، وهـو المبـدأ الإسلامى الذى تجاوزه الحكام المسلمون فى مباشرتهم لأمور البلاد.

على أن نوعية اعضاء هذه المجالس طبقا لاختيارات نابليون جعلت النخب المصرية تدرك أن المصريين عبارة عن عدة قوى اجتماعية متوازية لا يفضل أحدها الآخر.. وإلا لماذا يحـرص نابليـون على أن يكون فى المجـالس ممثلون عن التجار والصناع، وممثلون عن مشايخ القرى ورؤساء البدو والأعيان والعلماء والفرق العسكرية، بل

وممثلون عن الأقباط وعن الأجانب.. ألا يعكس هذا التمثيل شرائح المجتمع المصرى كما درسها علماء الحملة بعد ذلك للنشر فى كتاب وصف مصر.

وعندما اجتمع أعضاء الديوان العام الذى يضم ممثلين عن دواوين القاهرة والأقاليم، وطلب منهم أن يختاروا رئيسا للمجلس، أشار الجميع الى الشيخ عبدالله الشرقاوى، إلا أن القيادة الفرنسية اعترضت وأفهمت المجتمعين ان الاختيار يجب أن يكون سريا عن طريق أن يكتب كل عضو الاسم الذى يراه صالحا ثم تحسب الأصوات (الاقتراع). صحيح أن الأعضاء أجمعوا على اختيار الشيخ عبدالله الشرقاوى، إلا أن الأسلوب الذى اتبع فى الاختيار لابد وأنه جعل الصفوة تدرك الفرق بين أن تختار الجماعة قائدها، وأن يفرض على الجماعة قائد على غير رغبتها.

واذا استعرضنا جملة السياسات التى باشرتها الحملة الفرنسية بعيدا عن المطاردة والقمع.. الخ فسوف ندرك حجم التغيير الذى تركه الفرنسيون فى مصر، وقيمة ما طرحوه من أفكار الحريةوالإخاء والمساواة فى التربة المصرية.

ففى مجال القضاء تم تحديد رسوم للتقاضى أمام المحكمة الشرعية بواقع ٢٪ من قيمة المتنازع عليه، وكانت قبل ذلك متروكة للأهواء وللمساومة وللابتزاز. كما تقرر أن يقتص القضاء من القاتل عن طريق المحاكمة والمرافعة، وكان الأمر متروكا من قبل لمبدأ «الدية» أى الحصول على ثمن دم القتيل ومطاردة أسرة القتيل للقاتل والاقتصاص منه بمعرفتها، وهى عادة موروثة ونميمة. وأكثر من هذا فإن الفرنسيين أنشأوا محكمة لكل طائفة من طوائف المجتمع : للأقباط ، وللشوام، وللأروام، ولليهود، مع حرية التقاضى أمام المحكمة الشرعية لمن يرغب من هؤلاء . وقد أدت هذه الإجراءات إلى حرمان الملتزمين من ممارسة شئون القضاء والإدارة، وكان نابليون يرى فى الملتزمين أمراء اقطاع، وفكر فى القضاء عليهم كما فعلت الثورة الفرنسية، وهو الإجراء الذى أقدم عليه محمدعلى فيما بعد (١٨٤١)... أليس فى هذه الإجراءات أساسا لفكرة المجتمع المدنى الذى يعطى لكل فرد فيه حقه فى الحياة ولكل طائفة .. إذا كنا فى مجتمع طوائف.حقها فى صيانة ذاتها دون أن تفرض عليها شريعة محددة إلا باختيارها؟.

وفى إطار فكرة المساواة تحددت ضريبة التكات والأموال المنقولة بمقدار ٥٪، ولم تكن محددة من قبل. وتم تعميم الضريبة على جميع من يقيم على أرض مصر أيا كانت جنسيتهم أو عقيدتهم دون تفوق عنصر على آخر، وألزم الجميع بدفع الضريبةالعامة للخزينة بما فى ذلك الفرنسيين المقيمين فى البلاد. ولما كان رجال الحملة الفرنسية متأثرين بآراء جماعة الفزيوقراط فى فرنسا، فقد عملوا على تركيز الضرائب فى ضريبة واحدة تؤخذ من الأرض الزراعية باعتبار أن الزراعة فى عرف الفزيوقراط هى المصدر الرئيسى للثروة.

ومن ناحية أخرى فإن من أتيح له من المصريين زيارة المجمع العلمى الذى أسسه نابليون من جملة علماء الحملة (١٤٦ عالما) تأسيا بالمجمع العلمى الفرنسى فى باريس، لابد وأنه قد عقد مقارنة ذهنية بين مفهوم العلم

السـائد فى الشـرق ومـفـهـوم العلم الوافـد مع الفرنسيين،ولعله ادرك أن هناك علوما أخرى غير العلوم الشرعية التى نشأ عليها؛ ذلك أن المجمع كان يتكون من أقسام علمية: علوم رياضية، وطبيعة، واقتصاد سياسى، وآداب وفنون. وعلى هذا فإن المجمع فى أبسط مظاهره كان وسيلة التعرف على حجم العلوم والأفكار على الشاطئ الآخر من البحر المتوسط. ولا شك أن محمدعلى عندما استقرت له الأمور فى حكم مصر واصل خط السياسات الفرنسية فى المجالات الاقتصادية والسياسية بشكل عام.

وعلى هذا جاز لنا أن نقول إن الحملة الفرنسية بصرف النظر عن وجهها العسكرى القبيح، كانت صدمة حضارية وثقافية حتى ولو كان لدى بعض علماء مصر من أمثال الشيخ حسن العطار قدر من علوم الفرنجة. كما كانت الحملة بما حملته من أفكار الحكم والسياسة والاقتصاد بداية ظهور تنازع الولاء بين الفكرة الدينية الإسلامية العثمانية التى تقوم على طاعة الخليفة والسلطان وأولى الأمر، وبين الفكرة العلمانية الأوروبية التى تقوم على عزل السياسة وأمور الحكم وهى أمور متحولة ومتغيرة عن الدين وهو أمر ثابت.

ومن عجب أن العثمانيين بقيادة سليم الأول وهم فى حربهم مع المماليك لاحتلال مصر ارتكبوا الكثير من الأهوال والفظائع كما يذكر ابن إياس فى كتابه «بدائع الزهور » فقد حزوا رءوس من وقع فى أيديهم، وقتلوا من كان يحتمى بمآذن المساجد، ونهبوا القماش والسلاح والخيول والبغال والجوارى والعبيد، ونهبوا القناديل والحصر من الزوايا، وأحرقوا جامع الامير شيخو ن فى حى الصليبة، واقتحموا الجوامع بحثا عن المماليك الجراكسة، واقتحموا الجامع الأزهر وجامع الحاكم بأمرالله وجامع ابن طولون وغير ذلك من المزارات.. بل لقد اقتحموا مشهد السيدة نفيسة رضى الله عنها ودخلوا إلى ضريحها وداسوا على قبرها، وأخذوا قناديل المشهد من الفضة والشمع الموجود والبسط المفروشة، وقتلوا فى مقامها جماعة من المماليك الذين كانوا يحتمون بها. الخ ومع ذلك فإن معظم الباحثين يصفون دخول العثمانيين. مصر «بالفتح» وهو معنى دينى، ولا يقولون «الغزو».. ولا يتوقفون فى تاريخ الحملة الفرنسية الاعند اقتحام العسكر الفرنسيين الجامع الأزهر بخيولهم، ولا يذكرون اقتحام العثمانيين للأزهر وغيره من الجوامع ولمشهد السيدة نفيسة..

ألم يفعل العثمانيون ما فعله الفرنسيون وزيادة؟ فلماذا هذا الخلل فى المعايير.. هل وحدة العقيدة تمنع من ذكر الحقيقة؟ إن الأمر بحاجة إلى استثارة للتفكير العقلى فى التاريخ بحثا عن العلل والأسباب واكتشاف النتائج بدلا من الجرى وراء العاطفة والامتثال لها.

نابليون بونابارت
ت:بشير السباعى

قنـــــاع النبى

(حكاية عربية)

فى عام ١٦٠ للهجرة، كان المهدى يمسك بزمام الحكم فى بغداد، وقد شهد هذا الأمير، العظيم، الكريم، المستنير، الشهم، ازدهار الامبراطورية العربية فى ظلال السلم والأمن. وإذ كان جيرانه يخشونه ويحترمونه، فقد انكب على العمل على ازدهار العلوم والإسراع بنجاحاتها، لكن السكينة ارتبكت بسبب [ابن] حكيم الذى شرع، من أعماق خراسان، بتكوين أشياع له فى جميع أجزاء الامبراطورية. وكان [ابن] حكيم، الطويل القامة، والذى كان بليغًا بلاغة ذكورية ونزقة، يزعم أنه نبى، وقد دعا إلى أخلاق طاهرة عزيزة على أفئدة الجماهير: فقد كانت المساواة فى المكانات وفى الثروات هى الشعار الأساسى لخطبه. وقد انتظم الشعب تحت بيارقه، وكان لـ [ابن] حكيم جيش.

وقد رأى الخليفة والكبراء ضرورة أن يخنقوا انتفاضة بهذه الدرجة من الخطورة فى مهدها، لكن قواتهم منيت بالهزيمة عدة مرات، وعلى مدار جميع الأيام كان [ابن] حكيم يحرز نصرًا جديدًا.

على أن مرضا فظيعا، ترتب على مكابدات الحرب، أدى إلى تشويه وجه ابن حكيم. ولم يعد جميلاً كما كان: إن هذه الملامح النبيلة والفخورة، وهاتين العينين الواسعتين والمتقدتين، قد تشوهت، وأصبح [ابن] حكيم أعمى. وكان بإمكان هذا التحول أن يؤدى إلى كبح حماسة أنصاره: فخطر بباله أن يرتدى قناعًا فضيًا.

وظهر وسط أشياعه وهو يرتدى هذا القناع. لم يفقد [ابن] حكيم شيئًا من بلاغته. وكان لكلامه القوة نفسها. وقد تحدث إليهم وأقنعهم بأنه لا يرتدى هذا القناع إلاّ لكى يحول دون أن يعمى النور الذى يشع من وجهه أبصار البشر.

وقد عتمد أكثر من ذى قبل على هذيان الشعوب التى أثار حماستها، عندما أدت خسارة معركة إلى تخريب أعماله واختزال أنصاره وإضعاف إيمانهم. وقد حوصر، وكانت الحامية قليلة العدد. عندئذ جمع أشياعه وقال لهم: أيها المؤمنون، يامن اختارهم الله ومحمد لإحياء الإمبراطورية ولرد الاعتبار إلى امتنا، لماذا يثبط عدد أعدائنا عزيمتكم؟ اسمعوا: فى الليلة الماضية، عندما كنتم كلكم غارقين فى النوم، سسجدت وناديت الله: «ياأبى، لقد حميتنى على مدار سنين عديدة. وأنا أو الذين معى لابد أننا نذنب فى حقك فأنت تتخلى عنا!». وبعد ذلك بلحظة سمعت صوتًا يقول لى: «يا [ابن] حكيم، إن الذين لم يهجروك هم أصدقاؤك الصادقون وهم وحدهم المختارون. وسوف يتقاسمون معك ثروات أعدائك المتكبرين. انتظر القمر الجديد، واعمل على حفر خنادق عميقة وسوف يسقط فيها أعداؤك كذبابات دوخها الدخان».

وسرعان ما حفرت الخنادق، وجرى ملء أحدها بالجير. وجرى وضع براميل مليئة بالأنبذة على الحافة.

وبعد عمل كل هذا، جرى تناول وجبة جماعية، وشرب الجميع من النبيذ نفسه وماتوا كلهم بأعراض واحدة.

وجر [ابن] حكيم جثثهم إلى الجير الذى تحللت فيه، وأشعل النار فى المشروبات الروحية وألقى بنفسسه فيها. وفى الغداة، كانت قوات الخليفة تريد التقدم، لكنها توقفت عندما رات البوابات مفتوحة. وأخذت تدخل بحذر ولم تجد غير امرأة، هى عشيقة [ابن] حكيم، التى كتبت لها النجاة من بعده.

تلك كانت نهاية [ابن] حكيم الملقب بالبرقعى الذى يعتقد أشياعه أنه قد رفع إلى السماء مع جماعته.

هذا المثال غريب لا يكاد يصدق. فإلى أى حد يمكن لجنون الشهرة أن يمضى؟

حاشية من المترجم :

كتب نابليون بونابارت هذه الحكاية العربية فى عام ١٧٨٨ او فى عام ١٧٨٩ مستلهمًا نصًا نشره مارينى الذى أخذه بدوره عن ايريلو. وقد نشر نص بونابرت لأول مرة فى كتاب: «نابوليون، مخطوطات لم يسبق نشرها» الذى أعده ماسون وبياجى وصدر فى باريس فى عام ١٩١٠ [الجزء الثانى، ص ١٧ ـ ١٩] وقد ترجمناه عن كتاب هنرى لورنس: «الأصول الفكرية للحملة الفرنسية على مصر»، الصادر عن دار نشر ايزيس، استنبول ـ باريس، عام ١٩٨٧ [ص ٢٥٢ ـ ٢٥٣].

وتدور الحكاية العربية فى زمن الخليفة العباسى، المهدى بن المنصور، (١٥٨ ـ ١٦٩ هجرية/ ٧٧٥ ـ ٧٨٥ ميلادية]، وتستند إلى ـ وتعيد تشكيل ـ حدث من أحداث التاريخ الإسلامى هو حركة هشام بن حكيم فى وسط آسيا بين عامى ١٥٨ ـ ١٦١ هجرية/ ٧٧٥ ـ ٧٧٨ ميلادية، الذى زعم حلول الله فيه وسارت فى اثره جماهير غفيره، تمكنت جيوشها من إنزال الهزائم الجسيمة بجيوش الخلافة على مدار أربع سنوات فى بخارى ونواحيها، ثم دارت عليه الدوائر، وأخذ انصاره ينصرفون عنه واضطر إلى اللجوء إلى اتخاذ إحدى القلاع ملاذًا له ولآلفين من المؤمنين به. وعندما حوصر، دعا نساءه وأشياعه إلى إلقاء انفسهم فى اللهب والموت معه حتى يكتب لهم الصعود إلى السماء، فاستجاب الجميع لدعوته، وساعد هذا الفعل غير

العادى على إحياء فرقته لوقت معين [وفقًا لسرد وليام موير فى كتابه «الخلافة، قيامها وإنحدارها وسقوطها» الصادر فى لندن فى عام ١٨٩١، ص ٤٦٧].

ويستفاد من كتاب «الفرق بين الفرق» لابن طاهر البغدادى، الذى مات فى عام ٤٢٩ هجرية - ١٠٣٨ ميلادية أن فرقة هشام بن حكيم، المعروفة باسم المقنعية (نسبة إلى قناع الأخير) كانت ماتزال موجودة فى زمانه «ولهم فى كل قرية من قراهم مسجد لا يصلون فيه ولكن يكترون مؤذنًا يؤذن فيه. وهم يستحلون الميتة والخنزير، وكل واحد منهم يستمتع بامرأة غيره، وإن ظفروا بمسلم لم يره المؤذن الذى فى مسجدهم قتلوه وأخفوه، غير انهم مقهورون بعامة المسلمين فى ناحيتهم والحمد لله على ذلك» (البغدادى: الفرق بين الفرق، ص ١٥٦).

وبالرغم من مبالغات البغدادى فى الحديث عن الفرقة المعاصرة له، إلا أن روايته الخاصة بالانتحار الجماعى التى اشار إليها موير لا تختلف كثيرًا عن رواية الأخير. وتذهب روايات أخرى إلى تكذيب حكاية الانتحار الجماعى حيث تؤكد أن ابن حكيم حين استشعر دنو الهزيمة «سقى نساءه سمًّا»ودخل المسلمون الحصن وقطعوا رأسه سنة ١٦٣هـ. ولا تفسر هذه الروايات سبب انتشار رواية الانتحار الجماعى التى تؤيدها الروايات الأسبق.

والطريف أن بونابارت قد شهد نسخة واقعية جديدة من حكاية ابن حكيم فى مصر فى صيف عام ١٧٩٩، أى بعد نحو عشر سنوات من كتابته لحكاية «القناع»، حيث ووجه الفرنسيون فى دمنهور بانتفاضة يحركها شخص مراكشى زعم أنه المهدى المنتظر. وقد زعم بونابارت فى سانت هيلين ان هذا الرجل قد قتل فى معركة ٤ يونيو ١٧٩٩ مع الفرنسيين إلا أن أشياعه زعموا لوقت طويل أنه حى وأنه سوف يظهر عندما يحين الوقت لذلك. وقد قال نابوليون فى هذا الصدد: «إن المصريين، فى جميع الأزمنة، كان من السهل تحريكهم باسم المعبود» (هنرى لورنس: الحملة الفرنسية فى مصر، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٧٥). لكن ما لم يقله بونابارت هو أن حكايته عن النبى المقنع إنما تندرج ضمن أوهامه الشرقية هو نفسه، قبل زمن من الحملة التى قادته - وقادها - إلى مصر، وهو ما اشار إليه لورنس فى كتابه الذى أسلفنا الإشارة إليه. على أن الشىء الأكثر جدارة بالتأمل هو واقع أن الحكاية التى كتبها بونابارت إنما تتميز بأهمية خاصة فى توضيح عناصر أساسية من فكره ومن ممارسته السياسية. فعلى مستوى الأفكار نجد هذا الانبهار باستنارة الخليفة المهدى وبدفاع البرقعى عن الحرية والمساواة. وعلى مستوى الممارسة السياسية نجد أن بونابارت قد لجأ فى مصر إلى استخدام الهذيان المهدوى مع مشايخ الأزهر فى ذات الوقت الذى كان فيه نائبًا لرئيس المجمع العلمى المصرى!



الفنان الشاعر الهندى طاغور

دوروتا متولى

نوبل ٩٦

للشاعرة البولندية التى اكتشفت كروية التاريخ

ولدت فيسوافا شيمبورسكا فى wislawa Szmborska فى يوليو عام ١٩٢٣ داخل المنطقة الوسطى فى بولندا. ومنذ عام ١٩٣١ اقامت بالعاصمة البولندية القديمة «كراكوف» حيث درست فى السنوات [١٩٤٥ ـ ١٩٤٨] علوم اللغة البولندية وفقهها؛ وكذلك العلوم السوسيولجية باقدم جامعة بولندية وهى «جامعة ياجيلونسكى».

ومنذ عام ١٩٥٣ أصبحت تكتب بانتظام فى الجريدة الشهرية «الحياة الأدبية ـ Zycie Literackie» حيث كانت تشرف على «قسم الشعر» بالمجلة، وتقوم بتحليل الكتب الأدبية والإعلان عنها.

ويعود تاريخ أول قصيدة للشاعرة الفائزة إلى عام ١٩٤٥ وكان عنوانها «ابحث عن الكلمة». أما ديوانها الأول «لهذا نحيا» فقد أصدرته فى عام ١٩٥٢، وتوالت دواوينها بعد ذلك:

- «أسئلة أتساءلها!» ١٩٥٤.
- «مناشدة بيتى (Yeti)» ١٩٥٧.
- «الملح» ١٩٦٢.
- «الأفراح المائة» ١٩٩٦٧.
- «كل حادث طارئ» ١٩٧٢.
- «كَمٌ كبير» ١٩٧٦.
- «الناس فوق الجسر» ١٩٨٦.

وقد أعيد طبع هذه الدواوين مرات، وترجمت إلى الإنجليزية، الفرنسية، الألمانية، الروسية، التشيكية، السلوفاكية، وغيرها.

فى عام ١٩٥٤ حصلت الشاعرة ف. شيمبورسكا على جائزة مدينة كراكوف عن الشعر. وفى عام ١٩٦٣

حصلت على الجائزة التقديرية فى الشعر من وزارة الثقافة والفنون البولندية. وفى هذا العام قدّرها العالم ومنحها جائزة نوبل فى الآداب.

وهذه هى المرة الرابعة التى يحصل فيها أديب بولندى على جائزة نوبل التى مُنِحتْ من قبل للأدباء:

ـ الكاتب الروائى هنريك شينكيفيتش Henryk Sen-kiewicz. وذلك فى عام ١٩٠٥ عن روايته «كوفاديس» ومجمل أعماله الروائية.

ـ الكاتب الروائى ڤواديسواف ريمونت Wladyslaw Reymont. وذلك فى عام ١٩٢٤ عن روايته «الفلاحون».

ـ الشاعر تشيلسواف ميووش Czeslaw Miloe. وذلك فى عام ١٩٨٠ عن إنجازاته الإبداعية فى مجال الشعر.

أما ڤيسواڤا شيمبورسكا فتعد أبرز الشاعرات الأوروبيات، إنها شاعرة التاريخ ومتغيراته. وفى بدايات أعمالها الشعرية اهتمت بالموضوعات السياسية الشائعة، كما ألقت الضوء على أسرار الوجود الإنسانى وأهدافه، على مستوى الفرد ومكانته، وبصيغ غير متكررة. فالإنسان يلوح فى أشعار شيمبورسكا وجودًا غير مستقل عن الحقائق البيولوجية الثابتة، وعبدًا تحكمه ضرورات الوضعية التاريخية، وجودًا يرتكب الأخطاء والحماقات، ولا يملك سلاحًا يدافع به عن نفسه، وجودًا يخطئ فى تقدير حساباته، ويفشل فى تحقيق آماله، وجودًا يتجرّع المرارة الناتجة عن دراما الغربة، وانقطاع التفاهم المتبادل، والوحدة القاتلة.

إن شعرًا كهذا يُرينا قانونه الخاص الذى لا تتوافق فيه الحياة مع الحاجات الإنسانية للفرد، وأنساق الحضارة وقوانين الطبيعة. إن التعرف على هذا التضاد الملحوظ يغدو فى الوقت نفسه تعرفًا على المجتمع والإنسان. فتتشكل أقدار كل منا عندما نفحص تجارب السالفين ونعيد ممارستها، حتى نصل إلى الوعى بقدرنا عندما نكتشف وحدة هذ الوعى، وهويته، وتماثله مع قدر الإنسان كما هو. إن فكرة عَقْد المقارنات بوضع البطل الغنائى ومقابل الرمز التاريخى الملائم، تبدو جلية فى أشعار شيمبورسكا. لذلك نشعر كمتلقين ـ بأنه يتكثف فيه الواقع الحى، وأسطورية التاريخ.

فإبداعات الشاعرة «البولندية» ترينا ظاهرة يمكن لنا أن نطلق عليها «كروية التاريخ» أو «استدارة التاريخ» وهى ظاهرة لا تنقطع تمثل عودة الإنسان إلى نقطة البدء بشكل قياسى يرتبط بوضعيته داخل العالم. إن هذا المضمون (المحتوى) يلقى فى إبداعات شيمبورسكا الشعرية صدى له خصوصيته: شعور عميق بالتضامن مع العجز الإنسانى ولا تكامله، ومعاناة الإنسان، يرافقه بعد الشاعرة المتسم بتعقله وتوازنه المثقف.

إن محتوىً كهذا يتصف بخاصيته الفلسفية والنفسية المركبة، ويقترب من مضامين ديالكتيكية الضرورة والأحداث الطارئة وذاتية المشاعر والتخيلات، وموضوعية الواقع الحى.

فى هذه الأطر تولد مفارقة هذا الشعر، مفارقته فى مواجهة الخبرة التاريخية، غير الضرورية، ما دام حدوثها يتكرر دومًا ولا تؤتى ثمارها المرجوة. فمعايشة القضايا المعاصرة تبدو فى أحوال كثيرة قوية النفوذ، لدرجة أن الشاعرة تتعطش فى أن تلتقطها من نهير التكرارات وتفصلها عن مياهها؛ لتتعرف على ظاهرتها



الفائزة بجائزة نوبل هذا العام الشاعره البولندية ڤيسواڤا شيمبورسكا

غير المتكررة، وقواها النافذة. ومع ذلك فإن ظاهرة تكرار المأساة الإنسانية، تظهر فى أشعارها رغمًا عنها، وتقلل من معيار التجارب المتتالية لديها ومن وزنها. «فما يمكن لنا معايشته أو معاناته، لا يخيف التاريخ، ولا يحرك ساكنًا من لامبالاة العالم». إن عنوان أحد دواوين شيمبورسكا «مناشدة يتيى (Yeti)(*)» يمكن اعتباره تعبيرًا عن حاجتنا للبحث عن منظور آخر للقضايا الإنسانية، منظور أكثر تواصلاً وبقاءً، متحرر من تظاهرة «كروية التاريخ أو استدارته».

إن تفكيرًا من هذا النوع يؤدى بنا إلى الاقتراب من حالة روحية ذات سمات لها خصوصيتها والاقتراب من شعر غير محمَّل بشعارات القدرات البطولية الخارقة، شعر واعٍ للحدود الإنسانية، شعر يعبر عن الدور المتواضع للفنان.

تستخدم الشاعرة البولندية الحائزة على جائزة نوبل فى أبياتها صيغًا غنائية ليست مطولة؛ وأسلوبًا متميزًا فى الكتابة؛ يعتمد على الدقة فى تشييد الاستعارات، وبناء العلامات. فهى من جانب تصل فى أشعارها بين الإحكام والاتقان والرقة معًا، واللعب بالكلمات، وبين فكاهة مفردات اللغة والأقوال والدلالات من الجانب الآخر. وتحافظ الشاعرة البولندية بهذا على البعد الذاتى الآنى فى مواجهة التراث الأدبى: قديمه وحديثه؛ فتحافظ بذلك على وفاء القارئين لأشعارها، ورغبة التواصل مع كلماتها.

بعض قصائد للشاعرة ف. شيمبورسكا
الحاصلة على جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٩٦

سطور مكتوبة على شاهد قبر**

هنا ترقد عجوز غير عصرية كالنقطة
الفاصلة فى جملة.
واضعة بعض قصائد شعرية. ترقد
رقدتها الأبدية
التى رغبت الأرض منحها إياها، مع
أن الجثمان

* هو الإنسان الثلجى: حيوان (دبٌّ غالبًا)، قيل إنه موجود فى جبال هملايا العليا.

** من ديوان «الملح» عام ١٩٦٢.

لا ينتمي الى مقبرة الأدباء
ومع ذلك فليس ثمة شيء أفضل من
المقبرة
سوى تلك السطور المكتوبة، وزهور
الأرقطيين، والبوم.
أما أنت أيها العابر، فانزع من حقيبتك
ذلك المخ الالكتروني
وعند قبر شيمبورسكا(*) تفكر قليلاً.

●

صورة فوتوغرافية للزحام**

في الصورة الفوتوغرافية للزحام
تجدني الرأس السابعةَ عند حافة
الإطار،
وربما تكون الرابعة في الجهة
اليسرى
أو العشرين في أسفل الصورة؛
لا أعرف أيَّ رأسٍ هي رأسي،
ليست هي واحدة ولا وحيدة؛
هي قريبة من قرائنها.
لا هي برأس امرأةٍ ولا رجلٍ؛
فالعلامات التي تشيرُ بها إليَّ،
هي علامات غير مميزة؛
ربما تبصرها روح الزمن
لكنها لا تتأملها؛
رأسي إحصائية من الإحصائيات،
تلك التي تهضم الملح، والمعادنَ،
والكابلات
في هدوء قاطع، وبشمولية تامة
بلا خجل، كأيِّ رأس من الرؤوس،
بلا شعور بالإحباط، حيث يمكن
استبدالها؛
وكأنني لا أحملها
على طريقتي، وبشكل متفرد؛
مثلما يُنقّبُ في المقبرة،
عن جماجم بلا أسماء
محفوظةٍ حفظًا ليس بسيئ
رغم الموات؛
وكأنَّ رأسي كانت هناك،
أيًا ما كانت.. غريبة
أين؟!.. إن تذكرنا شيئًا،
فهو الماضي الموغل السحيق.

---

* المعنيّ بها الشاعرة نفسها.
* * من ديوان «ككل حادث طارئ» عام ١٩٧٢.

إفراط*

أُكْتُشِفَتْ نجمةٌ جديدة،
ولا يعنى هذا أن العالم غدا أكثر نورًا
أو أن هذا الشىء الذى كان ناقصًا قد استكمل
فالنجمة كبيرة وبعيدة،
بعيدة بعدًا تظهر فيه ضئيلة؛
صغيرةٌ أكثر من الأخريات
اللاتى هُنَّ أصغر منها.
لم تكن دهشتنا بمستغربة
لو كان لدينا وقت للاندهاش.
عُمْرُ النجمة، كثافةُ النجمة، موضعُ النجمة،
تكفى للحصول على هذه المعلومات
رسالة دكتوراه
وكأس متواضعة من النبيذ
فى تلك الدوائر القريبة من السماء:
عالِم الفلك، زوجته، الأقرباء، والرفاق؛
مناخ غير مرسوم، أردية غير مقيدة بموديل،
حيث تسيطر على الأحاديث الدائرة
موضوعاتٌ عائلية
وصوت قضم البندق.
النجمة رائعة،
ولكن ليس هذا بسببه يمنعنا من أن
نحتسى كأسًا فى صحة سيداتنا
حيث لا مقارنة، فهنّ الأقرب لنا.
ولا آثار مترتبة على النجمة
ليس لها تأثيرٌ على الطقس، أو على الموضة، أو فى نتيجة مباراة،
أو فى تغييرٍ داخل الجهاز الحكومى، أو الدخول الشهرية، أو فى أزمة القيم.
بدون نفوذ فى البروباجندا
ولا فى الصناعات الثقيلة.
ولا تؤثر فى الحصول علىّ لمعان مائدة الاجتماعات.
فهى تخرج عن نطاق الحساب العددى للأيام المتبقية من العمر.
لِمَ تتساءل
عن عدد النجوم التى يولد تحتها الإنسان،
وتحت أىّ عدد منها يموت.
نجمة جديدة.
- فلتُرنى - على الأقل - أين هى تكون.
- إنها ما بين ضفاف تلك السحابة الرمادية المتهرئة وبين غصن شجرة السنط على اليسار.
- آه - أقول لكم!

ترجمة: هناء عبد الفتاح

---

* قصيدة «إفراط» من مجموعة القصائد الشعرية التى يحويها ديوان صدر عام ١٩٧٧.

أحمد بهاء الدين

في حديث لم ينشر من قبل

شاهد على العصر

كان الإذاعي المعروف عمر بطيشة قد أجرى مع الأستاذ احمد بهاء الدين حديثا اذاعه قبل سنوات في حلقتين، ضمن برنامجه «شاهد على العصر». وقد أرسل لنا احد قرائنا تسجيلا صوتيا للحلقة الأخيرة من الحديث الذي لم ينشر من قبل، وهو يبدأ بسطور يقدم فيها صاحب البرنامج ضيفه، ثم يبدأ الحديث. ومن الطبيعي أن تكون اللغة التي استعملها الأستاذ بهاء وسطا بين لغة الكتابة ولغة الكلام. ولهذا تدخلنا كلما كان التدخل ضروريا لحذف التكرار أو الربط بين الجمل.

يجد الراصد لواقع أمتنا العربية أنها قد وصلت إلى النقطة التي لم تعد مشكلتها مشكلة سياسية أو اقتصادية، وإنما أصبحت مشكلة الكينونة ذاتها.. السؤال الذي يطرح نفسه من أن لآخر هو: نكون أو لانكون؟ كيف نتغلب على الخلاف والتخلف وما هي نقطة البداية لنهضة جذرية؟ ومن الذي يحددها؟ وكلها أسئلة نحملها إلى شاهدنا اليوم. وقد التقينا به في حلقة سابقة خصها بالشهادة على ثورة ٢٣ يولية، واليوم نستكمل شهادته على عصرنا.

● الكاتب الكبير احمد بهاء الدين. نرحب بحضرتك في بداية هذا اللقاء وهو اللقاء الثاني، ونسأل: ماذا تحمل شهادتك حول الثمانينيات من ملاحظات حول ظواهرها؟

■ نقدر نقول إن الظاهرة العامة السائدة حتى الآن هي أن الثمانينيات محاولة لإصلاح وحل المشاكل التي تركتها لنا السبعينيات. فمن الناحية السياسية نحن نعيش محاولة ضخمة لنظام ديمقراطي له ملامح الاستقرار والقدرة على الاستمرار، ومن الناحية الاقتصادية الداخلية نجد أن هناك محاولة أيضًا لعمل توازن بين الاستهلاك والإنتاج، فلا نستهلك أكثر مما ننتج بقدر الإمكان كما حدث من قبل، وأيضًا كما نرى

فى قضية الانفتاج من تحويله من انفتاح استهلاكى محض إلى انفتاح إنتاجى أيضًا فى الوقت نفسه. ومن ناحية السياسة الخارجية أيضًا - الثمانينيات فيها حل لمشاكل السبعينيات سواء من حيث عودة مصر إلى دورها العربى أو عودة مصر إلى موقعها القديم مع دول عدم الانحياز، كما رأينا فى مؤتمر عدم الانحياز فى دلهى عام ١٩٨٣، فإذا أردنا أن نلخص الثمانينيات فهى كما قلت تعمل على حل مشاكل السبعينيات.

● أستاذ **أحمد بهاء الدين** إذا كان لكل عهد شعاراته، فما هى شعارات هذا العصر أو هذه المرحلة التى نعيشها؟

■ طبعا لكل عهد شعاراته، وأحيانًا تكون شعارات كلامية فقط، وأحيانًا تأخذ طريقها إلى التطبيق فالشعارات الكلامية دائمًا كثيرة، فإذا حاولت أن أضع يدى على شعار أساسى أيضًا و أعتقد أنه محور للتطبيق فى هذا العهد الذى نعيشه فهو شعار الاستقرار - فعندما ننظر لكل الجهود التى تبذل الآن نجد أن هدفها هو تحقيق الاستقرار. فمثلا التجربة الديمقراطية التى تحدثنا عنها، هى خطوة مهمة فى طريق الاستقرار الذى نريد أن يكون استقرارا مبنياعلى حياة ديمقراطية سليمة من ناحية، وغير منفلتة ولها دورها الأساسى من ناحية أخرى.

وإذا نظرنا إلى الجانب الاقتصادى وجدنا أن نشر الأرقام الحقيقيه للميزانية والاعتراف بالعجز الذى يوجد بها ونشر أرقام الديون له أيضا دلالة، لأن الاعتراف بهذه الأشياء معناه الرغبة الصادقة فى حلها، فى حين إن إخفاءها يعنى أننا نترك المرض يتفاقم ولانحاول علاجه، وطبعًا الناحية الاقتصادية عنصر أساسى جدًا فى موضوع الاستقرار السياسى والاجتماعى. فى الوقت نفسه ، كانت هناك دعوات كثيرة للتغيير دعا إليها أطراف مختلفة من اتجاهات مختلفة وطالبوا بتغيير أشياء مختلفة، وأنا واحد من الذين طالبوا بالتغيير بشكل أوسع نطاقًا وأسرع مما تم حتى الآن، ولكن نجد أيضا أن هذا التغيير يتم فى تدرج يلاحظ فيه أنه محسوب وغير متسرع وبعد دراسة لكل شىء، فهو تغيير فى إطار عدم المساس بالاستقرار.

● فماذا عن بقية الشعارات الأخرى؟ لو قلنا مثلا ملامح الحرية والديمقراطية، والشرعية الدستورية، وسيادة القانون ، وضرب الفساد، ضرب الفساد بالقدوة وضرب الفساد بالقانون. أيضًا هذه جوانب أخرى لهذه المرحلة؟

■ أنا اخترت الملمح الأساسى. ولو تكلمنا عن نظام الحكم، وما يتفرع عنه.. فلا شك أننا نعيش تجربة جديدة تمامًا.

● من أى ناحية؟

■ فى موضوع الديمقراطية الذى تحدثت عنه كما فهمت من سؤالك. قبل الثورة كان هناك هيكل ديمقراطى لكنه كان محدودا بحدود واضحة هى وجود الإنجليز

والقصر، وبالتالى كان الدستور يطبق فى حدود عدم المساس بهاتين القوتين الحاكمتين فعلاً، وبالتالى كان الذين تولوا الحكم فى معظم المرحلة السابقة من الثورة من أحزاب الأقليات وقد تأثر النشاط السياسى بهذا الوضع، فأصبح نشاطا شكليا هدفه السلطة: أى حزب يتكون أحيانا مع تولى زعمائه للسلطة ويحل بخروجهم مثل حزب الشعب، وحزب الاتحاد، وما إلى ذلك، فإذن كان وجود الإنجليز والقصر يعتبر قيدًا ضخمًا على مصر. بعد الثورة مررنا بالمرحلة التى سميناها المرحلة الشرعية الثورية، و الثورة بطبيعتها عمل عنيف يحتاج إلى نوع من التفويض العام من الأغلبية الشعبية لإنجاز أهداف وأعمال معينة، والثورة عادة لاتقترن بالوضع الطبيعى للحياة، الثورة مرحلة استثنائية وتنتهى أحداثها، وبعد ذلك تبقى بعض مبادئها ، ويتغير بعضها الآخر، أى تغربل آثارها عبر السنين أو القرون وبالتالى لم يكن متصورًا قيام حياد ديمقراطى بالمعنى السليم أثناء مرحلة الثورة والآن نعيش لأول مرة مرحلة لم تعد مرحلة ثورية من ناحية.

وفى الوقت نفسه لاتوجد لدينا القوى التى كانت تقيد الديمقراطية كالقصر والإنجليز، كما كان الأمر قبل الثورة، فإمكانية قيام نظام ديمقراطى سليم لأول مرة فى مصر إمكانية ضخمة وواردة ، والذى لاشك فيه أن المراقب للأحداث يرى أن الاتجاه النفسى والرغبة للرئيس حسنى مبارك هى إقامة هذه التجربة - أى أن يكون لدينا - لأول مرة - حياة حزبية حرة غير مقيدة لابظروف ثورية ولا بوجود قوى مفروضة كالقصر والإنجليز. طبعًا نستطيع أن نختلف حول تفاصيل كثيرة، ولكن الذى لاشك فيه أن هناك تطورا إيجابيا وتدريجيا نحو هذا الهدف.

● أنت ركزت - يا أستاذ **بهاء** - على الجانب السياسى البحت. فماذا عن الجوانب الاجتماعية والفكرية فى الثمانينيات؟

■ هناك عدة مسائل أساسية أعتقد أنها ستفرض نفسها على بقية سنوات الثمانينيات. فمن الناحية الاقتصادية والاجتماعية، توجد ظروف عديدة حدثت فى السبعينيات، ونستطيع أن نقول إن بعضها حدث مع الثورة، ثم أتت ظروف ضخمة أدت إلى تغييرات جوهرية وأساسية فى تركيب المجتمع المصرى. يعنى أن المجتمع المصرى قبل الثورة كان مجتمعًا بسيطًا إذا جاز التعبير. فهناك كتلة كبرى من الفلاحين العاملين فى الأرض بالأجر وهناك فئة من كبار الملاك الزراعيين فى يدهم السلطة السياسية فى البلد وهناك الموظفون. وعندما أتت الثورة غيرت الوضع فى الريف تغييرًا أساسيًا يعنى لم يعد هناك ملاك كبار، وإنما هناك ملاك صغار أو ملاك متوسطون. والشىء الآخر مجانية التعليم والخدمات التى غيرت التركيبة الاجتماعية كما غيرت طموحات الناس، وصار أفقر واحد هدفه أن يعلم ابنه بشكل أو آخر، مما أدى إلى الهجرة من المهن الأصلية،

وأتى موضوع البترول وارتفاع أسعاره بعد ١٩٧٣ فجعل أرقام العمالة المصرية فى البلاد العربية تقفز عشرات المرات بحيث أصبح اليوم ملايين من المصريين يعملون فى البلاد العربية، وبالتالى تتدفق الأموال على أهلهم فى كل أنحاء القطر ابتداء من العامل البسيط، أوالفلاح البسيط الذى يعمل فى الحقل إلى كثيرين من رجال المال والأعمال والصناعة إلخ، أيضًا بعد الثورة لأول مرة أصبح هناك طبقة كبيرة نقدر نسميها العمال الصناعيين ونعرف أن الثورة ركزت على الصناعة، فأصبح عندنا لأول مرة العمال الصناعيون بمئات الآلاف، وليس بأرقام بسيطة، وأصبح لدينا شريحة أخرى بمئات الآلاف من الفنيين فمع التوسع الصناعى، ومع التعليم المجانى أصبح عندنا آلاف مؤلفة من المهندسين والخبراء... الخ. ولما أتى الانفتاح وأطلق العنان للتجارة الحرة وللاستيراد، وخلق أيضًا شرائح اجتماعية أخرى ركزت نشاطاتها الأساسية فى الخدمات وهذه أعمال تدر الملايين من الجنيهات، وأصبح لدينا طبقة من الأثرياء الجدد الذين لهم أساليبهم فى الحياة والإنفاق، أى الثراء الذى لم يستغل بعد..

● ثراء غير مرشد!!..

■ بالطبع هو غير مرشد من ناحية، وهذا ينطبق على فئات كثيرة، مثل الفنيين والعمال المهرة الذين ارتفعت إيرادتهم بشكل هائل لأن الطلب عليهم أصبح كبيرًا مما أدى إلى تغيير دخولهم المادية، لكن أنماط حياتهم لم تتغير بعد وهذا ما ينعكس فى صورة الانفتاح الاستهلاكى - فأنا مثلاً أعمل عاملاً فى ورشة وكان دخلى محدودا أسكن فى شقة بجنيهين مثلاً، أصبحت الان أكسب مئات الجنيهات وليس لدى خلفية ثقافية، لذلك أنفق كثيرا من الأموال فى الاستهلاك - مثل الأكل والشرب، أو اقتناء سلع الترفيه، أريد أن أقول أن المجتمع المصرى من الخمسينيات إلى السبعينيات وقعت فيه تغيرات هائلة، ومع الأسف نحن نتحدث عنها بالظن أو التقريب، ولاتوجد لدينا دراسات علمية ترسم لنا الخريطة الجديدة للمجتمع المصرى، وكنت اتمنى وقد اقترحت كثيرًا على بعض الأصدقاء أن تتفرغ الجامعات المصرية لبعض هذه الدراسات أو تقوم بها واقترحت الشيء نفسه على الأحزاب المصرية التى تدخل الانتخابات دون أن تكون لديها صورة دقيقة عن التطورات الاجتماعية المصرية فى العقود الأخيرة. هذه التطورات لاتزال بالنسبة لنا غامضة أو مجهولة. فليس لدينا مثلا دراسة عن القرية المصرية وتحولها من الإنتاج المحض إلى الاستهلاك. فى الماضى كان الفلاح يربى الدجاج لا ليأكل منه وإنما ليبيعه فى المدينة وكذلك البيض والمنتجات الأخرى، اليوم الفلاح يستهلك هذه الأشياء ومستوى استهلاكه ارتفع ونما لديه الإحساس بحقوقه الاجتماعية وبأن من حقه أن يعيش حياة أفضل..



● هل تعتقد أن هذا التطور مطلوب يا أستاذ بهاء ؟

■ طبعا مطلوب وأنا دائمًا أقول ان هناك مشاكل للتخلف، وهناك مشاكل للتقدم، وكثير من المشاكل التى لدينا مشاكل تقدم. إن ارتفاع أجر أو دخل العامل الفنى شيء مطلوب وأنا لا أفهم معنى للشكوى من هذا، ما دامت المسألة مسألة عرض وطلب، فكما ارتفع اجر المحامى والدكتور، ارتفع أجر العامل وهذا من حقه، لكن هذا يوجد مشكلة اخرى، وهى دخول فئات واسعة فى سوق الاستهلاك الجديدة هذه الفئات الواسعة تؤثر ايضًا فى الجوانب الثقافية فهى جمهور المسرح، وجمهور السينما، أريد أن أقول أنك عندما تقوم بتعليم الناس يجب أن تتوقع أن تكون طلباتهم اكثر وتطلعاتهم اكثر، والمهم أن نعلمهم ونكون مستعدين لمواجهة ما ينتج عن ذلك من توقعات، يعنى أن نخلق البيئة التى تستوعب نشاط وجهود هؤلاء المتعلمين، وبالتالى ستظهر مشاكل تقدم ، لكنها فى الوقت نفسه مشاكل، وتريد الحل وفى بداية الحل لابد أن نقوم بالدراسات المطلوبة لفهم المجتمع المصرى الراهن. ومن أهم الموضوعات التى يجب دراستها: الهجرة من الريف إلى المدينة ومشاكلها.

وضع القرية المصرية وتحولها من قرية منتجة أساسًا إلى قرية تكاد تكون مستهلكة. ندرة العمالة فى الوقت التى توجد فيه بطالة واسعة صريحة أو مقنعة. والعمالة النادرة تتمثل فى العمال المهرة المدربين، فنحن نحتاج إلى برامج تدريب. ونحن نعلم أن فى مصر فئات كثيرة فقيرة، لكن هناك أزمة للحصول على شغالين فى المنازل، مما أدى إلى أن نقوم باستيرادهم من البلاد الأسيوية كالفلبين وباكستان مثلنا مثل البلاد البترولية. وهذا الوضع شاذ فما سبب ذلك؟ ما الذى يجعل الفقير والفقيرة يعزفان عن هذا العمل؟ هل لأنه مازال يعتبر عندنا عملًا غير محترم؟ نحن إذن فى حاجة إلى تغيير المفاهيم والمعانى. أم أن الناس عندنا أصبحت تفضل الراحة والكسل، ولهذا تبحث عن مهن أخرى لاتتطلب المجهود الذى تتطلبه المهن الإنتاجية؟

أعتقد أن دراسة هذه التحولات الاجتماعية ومواجهتها او التلاؤم معها، هى المشكلة المطروحة علينا والتى ستحكم توجهاتنا فى السنوات القادمة

● لو أذن لى الكاتب الكبير احمد بهاء الدين بتعقيب بسيط على هذه الأفكار.. أقول أنه أما كان يجب على ثورة يوليو أن تقوم بهذه الدراسات قبل أن تقدم على الخطوات الثورية التى غيرت شكل المجتمع المصرى؟

■ بالطبع كان يكون أحسن، لكن التاريخ يعلمنا أنه لاتوجد ثورة تقوم بعمل دراسات علمية قبل أن تحقق نفسها بصورة عملية لكن هذا أصبح ضروريا بعد قيام الثورة. ولقد أطلقنا طاقات شعبية هائلة، وهذا شيء عظيم. ورفعنا تطلعات المواطن البسيط وهذا شيء عظيم، ولكننا لم نستعد لاستقبال هذا التطور الاستعداد الكافى فأصبح لدينا هذه المشاكل التى ضربت لها أمثلة بسيطة،

والقضية أننا حتى الآن لانقوم بهذا البحث العلمي، وفي بعض الأحيان أجد من يهاجمون الأمريكان لأنهم أرسلوا بعثات تدرس هذه الموضوعات وتقوم بدراسات عن القرية المصرية والأحياء الشعبية والمدن المصرية... الخ. واقول لهم إن هذا لايكفي، وعلينا الآن أن نعد هذه الدراسات، واقترح هذا سواء على الدولة، أو الجامعات والمعاهد العلمية، وحتى على الأحزاب السياسية، بحيث يعرف كل حزب أي جمهور يخاطبه بالضبط. وأقول أن الناخب المصري الذي سيصوت في الانتخابات المقبلة مجهول إلى حد كبير، بمعنى أننا لانعرف حقيقة أوضاعه الجديدة، ونسبه الجديدة، ونتكلم بالظن، في حين نجد أن الأحزاب في الخارج تملك أجهزة أو مجموعات تدرس هذه الأمور، فتعرف مؤيديها وتعرف خصومها سواء كانت في الحكومة أو المعارضة واعتقد أن هذه المشاكل ستفرض نفسها، وستلزمنا بدراستها وفهمها، لأن فهم المشكلة هو أول خطوة

● الكاتب الكبير **احمد بهاء الدين** ـ أريد أن أسألك عن العلاقة بين مصر والبلاد العربية ولاتطاوعني عروبتي أن أقول ذلك وكأنهما شيئان منفصلان مع أن الواقع غير ذلك ـ فما هي شهادة حضرتك على هذه العلاقة، وعلى دور مصر العربي الذي الحت إليه في بداية الحديث؟

■ نحن نعرف بالطبع ما حدث نتيجة توقيع اتفاقية كامب ديڤيد، ومعاهدة الصلح مع إسرائيل، ولكن اعتقد أن الذي ضاعف الأزمة هو الحرب الإعلامية الساخنة التي دارت بين مصر والبلدان العربية. والآن هدأ الجو وبدأت بعض الأشياء تعود إلى حجمها الطبيعي، فبالتالي فإني أعتقد أن عودة العلاقات إلى طبيعتها بين البلدان العربية ومصر لها جانبان: جانب خاص؛ بالشعوب نفسها، واعتقد أن العلاقات فيه تنمو نموا مطردا فقد زاد الاستثمار العربي في مصر، وأنت تسير الآن في الشارع، فترى بنك الكويت الإسكندرية، وبنك الخليج، بنك فيصل الإسلامي، بنك أبوظبي الوطني يعني بنوك البلاد العربية التي لم تكن موجودة من قبل، تجدها الآن في الشارع، وزيادة عدد العاملين المصريين في البلاد العربية، والحقيقة أنني أتمنى دائما أن نتفق على مبدأ يحكم علاقة العرب بعضهم ببعض وهو الا تنعكس الصراعات السياسية بين نظم الحكم على المواطنين العاديين ولكن مع الأسف، في البلاد العربية ـ ولأن السلطة في غالبية هذه البلاد، سلطة فردية، فالخلاف بين حاكمين عربيين يؤدي إلى إغلاق الحدود وقفل المطارات، وإعادة تحديد مسارات الطائرات، إلى اخر هذه الصعوبات التي لامعنى لها، وأنا شخصياً لا أعلق اهمية كبيرة على أن تكون مصر عضوا في الجامعة العربية أولا تكون. فمع أن هذا مهم، فأنا أعتقد أن الأهم هو أن تعود، أو تلتحم الشرايين التي تقطعت في وقت من الأوقات وتسير الدورة الدموية العربية في سيرها الطبيعي، هناك تطور بلاشك في هذا الاتجاه، والقيادة المصرية كان لها فضل المبادرة، بإطفاء

النيران المشتعلة وتهيئة الموقف، وفى الوقت نفسه أعتقد أن الظروف انضجت الشعوب، بحيث أصبح كل شعب يضغط على حكامه .

● ما رأيك فى الأحزاب الآن؟

■ بالطبع لدينا أحزاب تتحرك وتعقد اجتماعات، وزعماؤها يذهبون إلى الأقاليم، ولها جرائد ناطقة باسمها بدون أى قيد عليها، وهذه خطوة كبيرة جدًا إلى الأمام، وأقول على الإنسان أن يكون مثاليا وواقعيا فى الوقت نفسه، فأنا مثالى لأنى أقول أنه لابد أن يكون لدينا ديمقراطية لاتقل شأنا عن الديمقراطية الموجودة فى بلد مثل انجلترا لكن لابد أن أكون واقعيًا، بمعنى انه لابد أن أعتبر أن ظروفنا ليست مماثلة لظروف الشعب الإنجليزى ونحن فى مرحلة انتقال، ولو سارت الأمور سيرًا طبيعيًا من هنا إلى الانتخابات المقبلة، وجرت الانتخابات فى جو صراع حزبى بالمعنى الذى يجب أن يكون ، اعتقد أننا سنكون قد قطعنا شوطًا كبيرًا ونستطيع بعد ذلك أن نتقدم اكثر فى هذا المجال .

● هل الكاتب الكبير احمد بهاء الدين يعتبر أن انتخابات الإسكندرية الأخيرة، وفوز أحد المرشحين من غير الحزب الوطنى امام مرشح الحزب الوطنى، هل هذا يمثل احد المؤشرات للانتخابات القادمة؟

■ أعتقد ذلك..

● ركزت فى الأيام الأخيرة - فى كتاباتك على شعار كمبيوتر لكل مدرسة، وأنا اشرت فى مقدمة هذا الحوار إلى قضية التخلف، لهذا سؤالى الآن.. هل نحتاج فقط كمبيوتر فى كل مدرسة كما رفعت فى شعارك، أم إلى ثورة علمية محلية تلحقنا بالثورة العلمية العالمية؟

■ عندما بدأت هذه الحملة كان لابد من شعار لها وطبعًا انت تعرف أن المقصود بالحملة هو توعية الرأى العام لكى يضغط على الدولة، وتوعية الدولة - أيضًا - من ناحية أخرى لكى تهتم بشىء معين، وبالتالى لابد أن يكون للحملة عنوان مبسط. ولهذا قلت كمبيوتر لكل مدرسة ثانوية طبعًا هذه مسألة معقدة جدًا ونحن لن نحقق التقدم بمجرد شراء كمبيوتر لكل مدرسة ثانوية، كأنه لافرق بين الكمبيوتر والتليفزيون. لاالكومبيوتر يختلف عن التليفزيون تمامًا، التليفزيون علاقة من طرف واحد، يعطى المشاهد ولايأخذ منه ، فى حين أن العلاقة مع الكومبيوتر تقوم على التبادل وأنا لست أريد أن ادخل فى قضايا فنية معينة لكنى أريد أن أقول إن الإنسان يعطى الكومبيوتر شيئا ويأخذ شيئا آخر. العلاقة هنا حوار، فالإنسان ليس طرفًا سلبيا، وإنما هو طرف إيجابى، فالإنسان هو الذى يشغل الكومبيوتر ... يعطيه معلومات ويغذيه بمعلومات، فالمطلوب هنا جهد إنسانى كبير. بعكس ما فهم الناس فالكمبيوتر ليس فقط عملية ضرب أو عملية طرح يقوم بها نيابة عنا. الكومبيوتر مسألة تتصل بثورة المعلومات فى العالم وعندما قلت الكومبيوتر كنت اقصد تبسيط المسألة للناس، لأن هناك اشياء لم تترجم للناس عربيًا. الميكروبروسيسوس، ونظم الحساب الآلى إذا جاز

التعبير... من السهل أن تحضر جهاز تليفزيون وتديره لتشاهد ما يقدمه من برامج وهذا ليس مفيدًا دائمًا.. أما الكومبيوتر فيفرض على الطالب أن يشتغل، والمدرس لابد أن يشتغل وهذا الكومبيوتر أصبح الآن أحد مفاتيح التقدم في العالم كله، ويوجد عندنا من يقول ـ أننا لم نمح الأمية بعد فكيف نتكلم عن الكومبيوتر ـ أنا أقول لا... إن الأمرين لايتعارضان ففي الوقت الذي نحاول فيه محو الأمية نرسل آلاف البعثات للخارج في مختلف التخصصات وفي الوقت الذي نمحو فيه الأمية نبني المصانع.. وأريد أن أقول هنا أن المعركة على جبهتين. جبهة القاعدة العريضة التي تتقدم ببطء، والجبهة الأخرى حيث نحاول أن نقفز بسرعة لنلحق بالعصر الحديث وخصوصا أن قضية الكومبيوتر ليست قضية مالية، والعذر لدينا باستمرار، أنه ليس لدينا ميزانية. وهذه الدعوة لاتحتاج ماليًا إلى أكثر من مئات الآلاف من الجنيهات، والمطلوب في هذا المشروع هو الجهد الإنساني أي التنظيم. والإدارة أو التدريب.

نحن ندفع عشرات الملايين من الجنيهات لنبني جسرا نعبر عليه النيل من ناحية إلى أخرى. وأنا هنا أتكلم عن شيء ينقل الجيل المقبل كله نقلة حضارية هائلة لكي يتعامل مع العالم بعد عشر سنوات أو عشرين سنة، و أولادنا الآن في المدارس الابتدائية أو الثانوية سيعملون ويمارسون حياتهم في القرن الواحد والعشرين حين يكون العالم قد تغير جدًا، وأنا أريد أن يصلوا إلى القرن الواحد والعشرين مؤهلين له جدًا، وأقول إن أحد مزايا هذا الاقتراح أنه يجعلنا نتحدى ونستشعر هذا المستوى من الممارسة الإنسانية، ونخرج من الكسل والتواكل واللامبالاة، وعدم الدقة في تناول الأمور، وعدم تنفيذ الأشياء بحذافيرها، يعني يخرجنا من هذا الوضع إلى الإحساس بالمنافسة، أنا أريد أن نشعر بالنقص، يعني في حياتنا العادية حين يشترى أحدنا جهاز تليفزيون يشعر جاره الذي لايملك هذا الجهاز بالنقص، وعندها يقترض أو يدخر لكي يشتريه، أريد أن نشعر بالنقص أمام هذه العلوم وأمام الثورة المعلوماتية الجديدة، التي تحرك العالم بسرعة هائلة وعندما أعرف هذه الحقيقة، أشعر أنه لابد أن الحق، يعني يبدأ النبض في عروقي، وهذا ما سوف يحرك الجهد البشري الذي نترجم به هذا الشعار ونحوله إلى واقع. فالمشكلة ليست مشكلة ميزانية. ومصر بها عدد ضخم من أجهزة الكمبيوتر. وقد كتبت عن هذا الموضوع، ولقد وصلني بريد كثير جدًا من اتجاهين. اتجاه أطلعني على أن قدراتنا الفنية في هذا المجال أكثر جدًا مما كنت أتصور، وهناك جمعيات مختصة مستعدة لأن تتطوع حتى تساهم في التدريب، ومن ناحية أخرى وجدت أن أولياء الأمور مستعدون لأن يساهموا في تمويل المشروع لأنهم شعروا أن أولادهم بعد عشرين سنة أو خمس وعشرين سنة، عندما يبدأون سن العطاء لابد أن يكونوا مؤهلين للمستقبل..

● يعني أنك وجدت التجاوب الكامل من أولياء الأمور، ومن الناس، ومن الجمعيات أيضًا فماذا عن وزارة التربية والتعليم؟

■ طبعًا كلنا قرأنا فى الصحف أن جمعية العلميين المصريين فى الولايات المتحدة أهدت وزارة التربية التعليم (٥٠) كمبيوتر لكى توزع فى (٥٠) مدرسة، وفى بعض معاهد المعلمين، لأنه لابد من وجود معلمين يشتغلون مع الأولاد على الكومبيوتر، والوزارة أعلنت أنها ستوزع الأجهزة على المدارس وتبدأ التجربة. وأنا لا أقلل من صعوبة التنفيذ فأسهل شيء كما قلت هو شراء الأجهزة ووضعها فى المدارس. وإذن علينا أن نضاعف الضغط لكى نجعل أجهزة وزارة التربية والتعليم تتحرك فى هذا الاتجاه على نطاق أوسع.

● الكاتب الكبير الأستاذ **أحمد بهاء الدين**... قال لى د. **مراد وهبة** رئيس قسم الفلسفة بجامعة عين شمس فى برنامج شاهد على العصر، إن نظام الامتحانات فى الجامعات والمدارس يعتمد على الذاكرة ويخلق إنسانًا متذكرًا وليس إنسانًا مبدعًا يتمتع بالحس النقدى الذى يستطيع أن يقيّم... ما تعليقك على هذه النقطة التى تتصل اتصالاً وثيقًا بما قلناه عن الكومبيوتر والتعليم؟...

■ طبعًا هذا الكلام صحيح إلى حد كبير. ونحن نعرف مشكلة الأعداد الكبيرة الموجودة فى المدارس، وهذه عقبة أساسية. ومشكلة إعداد المدرسين إعدادًا متطورًا وهذه مشكلة أخرى، مشكلة رفع مستوى المدرسين، لأن هذا ينعكس على ممارسة المدرسُ لمهمته، وهذه قضية أساسية، ومشكلة توفير المكتبات، ومشكلة تعويد الطالب على الاطلاع، وليس أنه يحفظ المقررات فقط خصوصًا إذا وصلنا إلى مرحلة التعليم الجامعى، وفى الحقيقة هذه مشاكل كبيرة ولابد أن نواجهها. والكومبيوتر شكل من أشكال المواجهة، ومحاولة للاختراق، لواخترقت الجبهة فى مجال، هذا يساعد على تحريك العجلة فى سائر المجالات...

● وأسأل الأستاذ **بهاء** الآن عن الإنسان المصرى الذى عرف بأنه إنسان كونى يستوعب أبعاد الكون باتساعه وأسراره من قديم هل نجح فى تحديد موقعه على خريطة بلده؟ وتحديد موقع بلده على خريطة العالم؟ واستيعاب المعطيات الضرورية والمطلوبة لإنسان العصر، أم نحن نتوهه فى التفصيلات الكثيرة مثلما قال ذات مرة د. **حسين مؤنس**؟؟

■ أنا شخصيًا - أعتقد أن لدى من الوطنية ومن الدراسة الكافية ما يجعلنى أومن بمزايا المصريين كبشر وكأفراد وكشعب لكن أنا الحقيقة، لا أحب أن ندلل أنفسنا ونتغنى، بأننا نوع فريد فى العالم لاشبيه له خصوصًا وأن هذا الكلام ينتهى دائمًا بالتواكل والرضى بما نحن عليه.. لا.. أنا أميل عادة إلى نقد أنفسنا، وأنا من هذا الشعب، وبالطبع من بعض مزايا هذا الشعب أو بعض نواقصه وأنه مثلاً غير منظم ومع هذا فالمصرى بنى أول حضارة مستقرة فى التاريخ، والمصرى مشهور بالذكاء واللماحية والعمل الشاق، وعنده قدرة على الخلق والإبداع، ولكن لاننسى أن الآف السنين فصلتنا عن

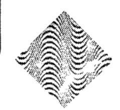


المرحلة الحضارية الأولى المرحلة الفرعونية. ثم ألف أخرى أو مئات السنين فصلتنا عن المرحلة الثانية من النهضة وهي مرحلة الفتح الإسلامي، أريد أن أقول أن هناك ما يسمى بالأخلاق الاجتماعية التي تحدد مسلكي نحو الغير، فهل أفعل ما أريد بصرف النظر عن حقوق الآخرين، أم أحترم الآخرين وأحترم حقوقهم؟ هل أكسر الإشارة لأسبق بقية السيارات؟ هل أحافظ على نظافة شقتي ونظافة العمارة كلها، أم أهتم بشقتي وحدها؟ ونحن نرى أن تمليك الشقق قد انتشر. وتمليك الشقق لن ينجح إلا بهذه الأخلاق الاجتماعيه، وهناك مرافق مشتركة مثل المصعد ونظافة الرصيف، وطلاء الجدران... الخ: وفي الخارج توفرت الأخلاق الاجتماعية التي تجعلني أسهم مع الآخرين في صيانة هذه المرافق، ويجب أن نعترف أن مثل هذا لايوجد عندنا حتى الآن، وأن أحسن عمارة تصبح بعد سنة من بنائها وكأن عمرها (٢٠) سنة، لأن كل واحد من سكانها لايهتم إلا بشقته، ويهمل كل ما هو مشترك. الشارع نفسه شيء مشترك بين المواطنين لأن هناك من يسكن في كوخ، وهناك من يسكن في قصر، وهناك من يركب السيارة، وهناك من يسير على قدميه، ولكن الشارع هو المكان الذي نتعايش فيه جميعًا، وأزمة الشارع المصري الآن سواء من النظافة، أو الزحام، أو عدم النظام، أو عدم الالتزام بالقوانين، سببها عدم وجود ما نسميه بالأخلاق الاجتماعية. وأنا مرة أخرى أفضل أن نشعر بالنقص حتى نتلافاه، على أن نجمل أنفسنا بالكلام والأناشيد ونهتف أننا أحسن ناس في العالم!

● الكاتب الكبير أحمد بهاء الدين.. سؤال أخير لو خرجنا بتوصية من هذه الشهادة على مدى هذه الساعة، ماذا تقول؟..

■ أنا أومن بأن مهمتنا أن نوفر لشعبنا العدل والحرية معًا، وأن لاتقوم مناظرة بين من يطلبون العدل فقط، ومن يطلبون الحرية فقط، لأنه في الواقع العدل لاتحرسه إلا الحرية، كما أن الحرية لاتستمر والديمقراطية لاتستقر إلا بتحقيق درجة ملموسة من العدل!

محمد على شمس الدين



من سنوات الأرق

مقهى على الأطلسى

(١) واقفًا

أشربُ أيامى

على شاطئ هذا البحر

أدعو السَمَكَ الميّتَ أحلامى

وأدعو الموج يأسى

كلمّا سرّحْتُ قطعانى

على مرج السماواتِ

أتى الذئبُ الذى يشبه نَفْسى

داميًا

أحمرَ

مقطوفًا فى النار

ومحمولاً على عرش القرابينِ العظيمةُ

أرفع الكأسَ

وأدعوهُ

لكى نشربَ نَخْبَ النشوة الكُبرى

لرؤيانا القديمة

حاملاً صورته تحت قميصى

(٢)

ها أنا

وحدى، وأمشى

مثل ذئبين معًا فوق المياهْ

رافعًا بالمخلب الأزرقِ

ميزانَ جروحى

تسقط الأنجمُ كالفخّار

فى قبضة روحى

ثم أعوى

كى توافينى دلافينُ البحارْ

ليسَ لى

وجه كوجه الموج

أو كفّ كأحوالِ الجزيرة

ليس لى

خفّة قبطانٍ عجوزْ

لستُ شيئًا

غيرَ هذا الأرقِ

الأسودِ

والمشبوهِ

والذئبِ الذى يمشى الهُوَينا

دالفًا

من هدأةِ البرّ

إلى البحرِ

كما تمشى العُجولْ

هادئًا

مقترفًا زَرْعَ الحقولْ

حاملاً إثمْ البداياتِ

التى تجعل من ذئبٍ جميلٍ

سرَطانًا

فلماذا؟

ولماذا..؟ لستُ أدرى
ما الذى يجعل من هذا الكلام المُرّ
شيئًا كضغينةْ.

(٣)

حَسَنًا
فلْتهدأ الآنَ رءوس الكلماتْ
وليكُن ما كانَ من موتِ الدلافينِ على الصخرِ
وموتِ الفَقَماتْ
فى ثقوبِ الصَخْر
سيّان: علا المَوْجُ
أم انهدّْ
أم ارتدَّ إلى عُمْقِ البحارْ
أمْ ترامى كالذبالاتِ
على رِجْلىّ هاتين
أمْ غنّى المحَارْ
فى غموض الموج ما يكفى
لكى اضربَ راسى كسفينَةْ
ثقَبَتْها صخرةٌ عمياءُ
فانداحَتْ
مياهُ البحرِ فيها.

بيروت

نضال حمارنة

مكان لائق لجسدى



«الحب توأم الموت»
انا مونو

صباح العيد سارت مع المتوافدين إلى المدافن، لم تكن تحمل فى يدها سوى زهرة وحيدة، ارادت أن تختصر كل شىء فى قرنفلة حمراء... والدها كان يحب الأحمر .

اقتربت من المكان .. التراب دخل فمها، رائحته استحوذت على نفسها، دعكت عينيها جيداً، انحنت لتضع قرنفلتها، ثم رفعت بصرها إلى السماء، لم تبتهل.. لم تترحم.. لكنها لعنت ساعة الفراق فقط. عضت على شفتها السفلى، تتأمل المكان وفى العين حرقة دمعة زائغة.. القت نظرة وداع أخيرة، فأثار انتبهاهها رخامة غاية فى الروعة، تستضىء بانعكاس الشمس، غمرت بنفسج قلبها بالضوء، وأيقظت اصفر عصافيره. «قبر جديد بجانب أبى!» الفضول قربها اكثر.. تقرا كانها تتهجى «هنا سترقد ... ... (هذا اسمى)!

من مواليد يوم .... شهر .... سنة .... (تاريخ ميلادى)!

تتحسس الرخام، تمسحه بيدها، تقرأ مرة وأخرى . ليس حلماً من احلامهاالهائمة. من هيأ لها مكان النهاية، من أحسَّ باقتراب ولوجها فى التراب، من انسل إلى دماغها تجسس على نواياها وعرف أن فكرة الموت تعشش فى جنباتها منذ فترة ليست قصيرة.

توجهت إلى سمسار المكان، تريد أن تعرف كل شىء وبسرعة:

- من بنى هذا القبر؟ ومتى؟

ـ منذ شهرين يا سيدتى، اتى رجل غريب معه الأوراق اللازمة، وقال إنه مكلف ببناء قبر جديد.

ـ ما اسمه؟ ومن كلفه؟

ـ لم يذكر اسمه، ولم يقل من كلفه.. لكن أوراقه كاملة.

ـ العمال، البناة، الا تعرف احداً منهم.

ـ أعرف يا سيدتى، الذى حفر أنا، أما ....

على وجه السرعة تُخرج ورقة وقلما تكتب الأسماء والعناوين، تعيد قراءتها للتاكد.. تودعه، تخرج باقصى سرعتها، وكانها لا تلامس أرض المكان بقدميها، تطير.تطير كَشرور.. تستقل اول سيارة، دموعها سيل حار غاضب لا يتوقف، تسترجع أيامها وسنينها، معارفها وأصدقاءها.. تسائل نفسها من فعل هذا؟..

وما اهمية وجود قبر جاهز لإنسان يحب الحياة، كما احبها انا .. ماذا يعنى تهيئة ماوى بديع لجسد لم تتوقف انفاسه، لم يُهمل وهو قادر على العطاء يبلع الامه.. حزنه.. يعجن اغترابه بخميرة الصداقة وماء الحياة وحيداً.

الذى فعلها لم يعرفها جيداً، ولم يحاول يوماً أن يفهم أنها رغم كل الانكسارات والإحباطات مازالت تعشق الحياة بعنف شديد.. قد تسبب لها رائحة النفط حساسية فى الصدر إنما لا يمكنها خنقها، تقاوم كل انفلاتات التراجع، وتزدرى اصفرار عيون الأحياء التى تقودها إلى الموت.

مازلنا فى منتصف الطريق تقريباً..

ليتنى اصل إليها فى الحال، هى الوحيدة التى ستفهم. كانت تسعفنى قبل أن أتأوه فغدت صديقة جرحى، وتزقزق لى قبل أن اتبسم فاصبحت سيدة فرحى الدائم، من غيرها يقف بجانبى اليوم ولا يتخلى.. فى اشد اللحظات يأساً.

تسند راسها على باب صديقتها، خبطات يدها ثقيلة كصوت تنفسها المتقطع:

ـ اهلاً.

تدخل.. ترمى نفسها فى مكانها المعتاد:

ـ ما بكِما الحكاية؟

ـ كأس ماء.

قالتها وأبقت أواخر الحروف فى جوفها.

ـ حالاً .. ارتاحى الآن.

ـ اليوم زرت المدافن...

حدثتها بالتفصيل عن الذى فعلته صباحاً وعن قبرها الجميل، البديع الصنع.. وعن شوقها لمعرفة صاحب الفكرة:

ـ بالتأكيد لست أنا.

تضحكان بأسى.

ـ طبعاً. أنت ممكن أن تقربى الموت لنفسك فقط، أما الآخرون حولك فدائماً تقدمين لهم بهجة الحياة.

ـ حكاية غريبة فعلاً، من يكون ذلك الجهنمى؟ أيستعجل موتك؟ أم يعتقد أنك تنادين الموت.

ـ هذا العجول يبدو أنه نسى أننى من جيل العبور والسرور.

ـ أنتم جيل غريب.

ـ يمكن .. أو أن حساسيتنا زئبقية واغترابنا جامح لامتناهٍ.

ـ إلى أى الأجيال ينتمى؟

ـ أعتقد أنه من ذلك النوع الذى يتراقص حول كل المراحل، يتوهم أن لديه القدرة المستيقظة بشكل دائم لفهم ومساعدة كل الأجيال.

ـ يعتقد أنه يساعدك ويتوقع منكِ الشكر.

ـ ماذا يريد..؟ أن أقول .. هذا هو قبرى الذى به سُررت،.. أن لهذا الجسد الذى أؤذيه دائماً أن يُدفن.. ويخفى نفسه الهروبى الجبان، لكنى سأعرفه.. سأعرفه.

فى أحد الأحياء الراقية، تقف أمام عمارة حديثة جداً، بيدها العنوان الذى حصلت عليه من بُنّائى قبرها.. يقفز نحوها البواب.

ـ شركة المستقبل للبناء والديكور.

ـ كانت فى الدور السادس، كل سنة وأنت طيبة.

ـ لكنها شركة جديدة..!.

ـ نعم، لكنهم غادروا.. هى الآن مجرد شقة مفروشة.

تصعد برفقة البواب لتتاكد بنفسها، كل الوقائع صحيحة.. كل سنة وأنا طيبة، كانت هناك شركة لديكورات المنازل والقبور.

تسحبها قدماها سحباً كطفل فى أولى خطواته، ساهمة، انساب كل حزن العذراء مريم فى عينيها.. اجتاح الخدر عصافير قلبها، وصدرها ينوء من ثقل هواء الرئتين الشحيح.

ما بى، ولم انا متوترة إلى هذا الحد.. إنه مجرد قبر خاو، لا أنكر أن جماله طاغ.. ويليق بى حجارة بيضاء صافية، رخام ساطع مصقول ملىء بالنمنمات الساحرة، لكنه .. فارغ.. فارغ. ولست مُهَيَّأة لدخوله على الأقل الآن.. لماذا تهرول دمانى كلها إلى راسى ثقيلة وتديره كطاحونة هواء هولندية.. حقاً أود معرفة من تمنى موتى، أم أرهب ذلك الوسواس الخفِّى الذى أوقف دماغى عن ـ وعى الفعل ـ ذلك الغامض الخبىء المتستر خلف شركة الوهم، إلى أى الدروب يريد أن يسحبنى، فى أية متاهة سيحبسنى، لن ابقى فى عنق زجاجة، ولن أفتش عن قلب بشع بعد الآن.. سأرد بطريقتى، سأهزم بيت الموت. لن ادمر رخامه النفيس ببلطة، وأفسد جمال مثواى الأخيرسأضيف إليه شيئاً منى ليصبح أكثر بهاءً وجلالا.

عمّان



اعتدال عثمان

لطيفة الزيات دهشة العارف

عاشت لطيفة الزيات (١٨أغسطس ١٩٢٣ - ١٠ سبتمبر ١٩٩٦) عمرا من النضال والإبداع، وحققت تكاملا نادرا بين ملكاتها المتعددة بوصفها كاتبة رائدة وناقدة وأستاذة جامعية، وكانت نموذجا باهرا لامرأة مصرية شديدة التفرد وصارمة الالتزام فى آن.

عرفت لطيفة الزيات حقيقة السجون وأخلصت لمبادئها دون جمود، كما أخلصت لدورها كمثقفة وطنية بغير حسابات المكسب والخسارة. لم تختبئ خلف الإطار الاجتماعى لتخفى ذاتها فيما كتبت، ولم تنظر فى مرآة الذات بمعزل عن المجتمع. كتبت لتكشف وتكتشف وتشرك قارئها فى تجربة إنسانية بالغة الثراء والعمق، وحافلة بالتوتر والقلق وعذاب البحث عن الحقيقة.

لقد كانت لطيفة الزيات - بالنسبة للكثيرين ممن اقتربوا منها وأحبوها - أما وأختا وصديقة وزميلة، تلتمس مشورتها ويعتد برأيها، ليس احتراما وتقديرا لتاريخها وشخصيتها وثقة فى عمق فهمها ونزاهة أحكامها فحسب، بل لأن ذلك كله قد جعلها نموذجا للمثقف الضميرولأن حضورها الإنسانى الفذ كان يشع ألفة ورحابة وصدقا تلقائيا، نابعا من قلب عامر بحب الناس ولا بد أن يستقر مثل هذا الصدق فى القلوب.

يتمثل لى المشروع الإبداعى للطيفة الزيات فى تقصى أبعاد الحقيقة التاريخية والاجتماعية والشخصية التى عاشتها وشاركت فى أحداثها الوطنية منذ الأربعينات، وتقلبات هذه الحقيقة نفسها وعلاقتها المركبة بمنظومة القيم الاجتماعية، المحددة لعلاقة الفرد بأشكال السلطة من ناحية، وعلاقة الكاتبة بذاتها وبالآخرين، من ناحية ثانية.



لطيفة الزيات

تتعقد الحقيقة، وتبتكر لطيفة الزيات التقنيات الملائمة لتجسيدها من زوايا مختلفة، بينما تؤكد خصوصية وضع المرأة داخل هذا السياق، فترى أن الضرورات التى تحكم المجتمع كله، رجالاً ونساء، تتضاعف بالنسبة إلى المرأة، نتيجة رواسب اجتماعية، تتلقاها الأنثى منذ الطفولة، وتكرسها التربية، فضلا عن ازدواج المعايير الاجتماعية.

وإذا كانت لطيفة الزيات قد استعادت فى أعمالها الإبداعية جانبا من الحقيقة التاريخية والاجتماعية للوطن كله خلال مايزيد عن نصف قرن، فإنها قد استطاعت أن تغوص فى أعماق المرأة فى لحظات الوجود الحاسمة فى مراحل حياتها المختلفة، بصورة غير مسبوقة فى تاريخ الأدب العربى. لقد جمعت هذه الكاتبة الرائدة والإنسانة العظيمة بين جسارة التغلغل فى الذات وتبديد أوهامها الزائفة، وصراحة البوح بألم الجرح، واقتدار الإحاطة بدوافع المرأة وأوجه قوتها وضعفها وتناقضاتها. صورت بصدقها الموجع حيرتها وشكها ويقينها، تفردها وضياع ذاتها وانتزاعها لهذه الذات من الضياع. فعلت ذلك بكيانها وبملكاتها العقلية والحسية والشعورية مجتمعة، فإذا ما تحدثت بعد ذلك عن تحرر المرأة فى واقعنا، فإننا نعلم أن ذلك الحديث ليس مضغة سهلة أو «طرقعة» لسان، بدافع من زهو أجوف أو رغبة فى جذب الأضواء أو افتعال جسارة لا تنهض على إنجاز حقيقى، وإنما هى قد سعت إلى تحقيق تحررها الداخلى - كإنسان وكامرأة - بالقول والفعل الإيجابى البناء. وحين تسجل لطيفة الزيات شهادتها حول تجربتها فى الكتابة فتقول «كانت الكتابة بالنسبة لى على تعدد مقاصدها، فعلا من أفعال الحرية، ووسيلة من وسائلى لإعادة صياغة ذاتى ومجتمعى» فإننا نصدقها. وحين نستعرض مواقفها وأعمالها الإبداعية نجدها قد جمعت - بحق - بين الموهبة والوعى الناضج ومسئولية الضمير الحى.

لقد لاقت رواية لطيفة الزيات الأولى «الباب المفتوح» (١٩٦٠) أصداء واسعة من جانب النقاد وجمهور القراء على السواء، فأعادت هيئة الكتاب طباعتها عام ١٩٨٩، وصدرت طبعتها الثالثة - قبل وفاة الكاتبة بأسابيع قليلة ضمن الأعمال الإبداعية لمكتبة الأسرة. تمثل الرواية إضافة مهمة فى مجال تطور الرواية العربية، فقد أرادت كاتبتها أن تنتقل من الوصف، الذى كان يشكل سمة رئيسية للسرد الروائى آنذاك إلى بناء العمل على أساس لحظات درامية مكثفة، يتلازم فيها الحدث التاريخى الساعى إلى التحرر الوطنى فى الأربعينات والمواقف الصراعية المحركة لدوافع الشخصيات القصصية: يظهر الصراع فى الرواية نتيجة التعارض بين نسقين اجتماعيين يتجاذبان وعى الشخصية النسائية الرئيسية فى الرواية. يتمثل النسق الأول فى منظومة قيم قامعة لإرادة البطلة وفعلها لكى تتطابق مع الحدود المرسومة لحياة النساء فى سياق واقع الطبقة المتوسطة المصرية خلال هذه المرحلة. وفى مقابل هذا النسق يفضى تراكم اللحظات الدرامية، المجسدة للمواقف الصراعية وانفراجها، إلى تشكل نسق آخر، يتخذ مسارا صاعدا يبلغ ذروته فى نهاية الرواية، حين تشارك البطلة فى المقاومة الشعبية فى معركة القناة عام١٩٥٦، بينما يتحدد مسار حياتها الشخصية من منطلق الاختيار الحر لنظيرها فى معركة الوطن وتطوير المجتمع.

وسيظل صراع الفرد - خصوصا المرأة - لتحرير ذاته/ ذاتها من داخلها، على مستوى الفكر والحس

والشعور والفعل، أحد المحاور الأساسية فى مشروع **لطيفة الزيات** الإبداعى، على نحو ما ذكرت من قبل.

إن الشخصية النسائية الرئيسية «نور» فى مسرحية «بيع وشراء» (١٩٩٤)، تفقد حياتها حين تخفق فى اختياراتها الحياتية، وتقع أسيرة لوهم تحقيق الذات من خلال التوحد بالآخر. وكذلك فإن «سامية» فى رواية «صاحب البيت» (١٩٩٤) تخوض الصراع نفسه على أكثر من مستوى، وعن طريق زوايا مغايرة فى التناول والمعالجة.

تتشكل الرواية من مستويات دلالية عدة متشابكة، فعلى المستوى الفلسفى يمثل صاحب البيت الغامض، الذى تصوره الكاتبة، على نحو يجمع بين التجريد والتجسيد، مطلق السطوة والهيمنة على مقدرات الشخصيات الثلاث الرئيسية، المطاردة بواسطة البوليس السياسى، والمحاصرة فى بيت يملكه هذا الرجل نفسه.

تلجأ الكاتبة هنا أيضا إلى تقنية أثيرة لديها، تتمثل فى تعاقب لحظات درامية، تشكل سلسلة من المواجهات العاصفة بين سامية وزوجها السجين السياسى الهارب، وزميلهما فى العمل السياسى الذى رسم خطة الهرب من ناحية، وصاحب البيت من ناحية ثانية.

لقد استخدمت الكاتبة «تيمة» البيت القديم بصورة متكررة، خصوصا فى لحظات احتدام الصراع الداخلى لدى سامية، لتشكل بتداعياتها منظومة القيم التى واجهتها بطلة «الباب المفتوح» وتجاوزتها بازدهار الوعى بقيمة الكفاح الوطنى، واستقلال الإرادة على المستوى العام والشخصى. لكن العودة إلى البيت القديم ارتبطت فى ـ «صاحب البيت» ـ بالعودة إلى الرحم الأول، بما يعد نكوصا إلى نقطة بدء جاوزتها، فالرحم الأول يمثل مطلق الأمان والانسحاب واللافعل، وغالبا ما يقترن بالبحث عن مطلق التوحد بالآخر فى الحب. إن البحث عن المطلق فى الحالتين نقيض لحقائق الحياة التى تقوم على النسبية وتنطوى على قصورات التغير الدائب.

وينجلى الصراع فى الرواية عن تبدد الأوهام المصورة لما يشتمل عليه وعى المرأة ولا وعيها، من هواجس ومخاوف تجاه أشكال القهر المادى، ممثلا فى صاحب البيت، والقهر المعنوى الذى يتسبب فيه الآخر ـ الزوج أو الزميل ـ أو توقعه الذات بنفسها. لكن ذلك لا يحدث إلا فى المشهد الختامى للرواية وبعد أن تكون المرأة قد قطعت شوطا بعيدا فى رحلة البحث عن الحقيقة وتخلصت من الأوهام. إن سامية، بطلة الرواية، حين تتحرر داخليا من الخوف والوهم، أو حين تقتل الخوف داخلها، تستطيع مواجهة صاحب البيت والتصدى له، فتسقط سطوة الرجل المطلقة، يتعثر وتشج رأسه، تراه هى رجلا جريحا فحسب، ولا تحجم عن تضميد جرحه، من هنا يكتسب هذا المشهد الختامى دلالته الرمزية.

وإذا كانت **لطيفة الزيات** قد استخدمت فى هذه الرواية تقنية أثيرة لديها، أعنى بناء العمل الروائى على تعاقب اللحظات الدرامية، فإن تراكم هذه اللحظات لا يتخذ هنا المسار الرأسى الصاعد، المقترن بالمد القومى فى روايتها الأولى، وإنما تتداخل المستويات الدلالية لتشكل شبكة علاقات، يمتزج فيها الفلسفى والرمزى والاجتماعى والنفسى. ويظهر اقتدار الكاتبة فى تصوير الحالات الشعورية المتباينة من خلال منظور الشخصية النسائية، خصوصا حين تدق الفروق بين حالة وأخرى

وتكاد تستخفى، بينما يمثل تراكم اللحظات الدرامية وتشابكها المعادل الفنى لتغلغل أنواع القهر فى البنية الشعورية - فى الوعى واللاوعى - لدى أفراد المجتمع حين ينتكس الوطن وتنكمش إرادة الفعل بين أبنائه.

فى مجموعة «الشيخوخة وقصص أخرى» (١٩٨٦) قدمت **لطيفة الزيات** تنوعا لافتا لأساليب السرد، وتراوحا بين اليوميات والرسائل والتحليل والاستبطان والقصة داخل القصة وغير ذلك، بينما يتسم السرد بالانقطاعات المفاجئة، ويتم تفتيت الزمن وتوقف تسلسله بترتيب وقوعه. إن منطق الرؤية القصصية قد اقتضى هذا التغيير الكيفى فى طرق القص، وتطلب من الكاتبة استخدام الأدوات التقنية الملائمة لتجسيد الانقطاعات التى حدثت فى مسارات الواقع، إثر هزيمة ١٩٦٧، وما يوازيها من صدوع ذاتية تمثلت فى مشروعات إبداعية للكاتبة لا تكتمل، أو بدايات لكتابات تسقط فى زحمة أوراق منسية، وسترصد الكاتبة ذلك كله وتلصله فى سيرتها الذاتية «حملة تفتيش - أوراق شخصية» (١٩٩٢)

ومن بين قصص «الشيخوخة» تتميز القصة التى تحمل عنوان المجموعة، فضلا عن قصة «بدايات» وقصة «على ضوء الشموع». توظف الكاتبة فى هذه القصص الثلاث تقنية تعدد الأصوات القصصية وتداخلها، على نحو بالغ التركيب والدلالة.

هناك أولا الكاتبة الفعلية التى تعيش الأحداث السياسية والاجتماعية على مستوى الواقع الفعلى خارج النص، ويحيل السرد إليها طوال الوقت. وهناك ثانيا الشخصية النسائية التى يدور الحدث القصصى حولها، هى أيضا كاتبة - نستطيع أن نطلق عليها الكاتبة الضمنية - يتحقق من خلالها البناء الفنى التخييلى، الذى يكون موازيا للواقع، ويتسم بالفجوات الزمنية والانقطاعات المفاجئة فى السرد. وهناك ثالثا صوت الرواية، ويقوم بالانتقال بين الزمنين، الواقعى والتخييلى، والربط بين الكاتبة الفعلية والكاتبة الضمنية، فضلا عن التعقيب على الحدث القصصى، أو استبطان حالات شعورية متباينة وتحليلها، ورصد ما استقر منها فى الوعى، أوكمن فى اللاوعى.

إن تعدد الأصوات على هذا النحو المتشابك يعنى أن الكاتبة لا تكتب لأنها تعرف، بل لأنها تبحث، لا تقدم حقيقة نهائية لكنها تستكشف هذه الحقيقة وتدعو القارئ فى الوقت نفسه لا ستكشاف حقيقته الخاصة، بينما يعيد بناء الحكاية فى كل متكامل : حكاية الوطن،وحكاية الذات الراوية والمروى عنها، والذات المتلقية للعمل الأدبى فى آن. والتقنية - بهذا المعنى - تصبح أداة معرفية وفنية، تدعو إلى إعمال الفكر، وتحث على مراجعة الذات، بينما توظفها الكاتبة لتشريح أعماق المرأة المثقفة من خلال علاقات محورية فى حياتها، كالعلاقة بالزوج وبالابنة وبالصديق. ولقد استطاعت **لطيفة الزيات** سبر أغوار المرأة فى حالاتها ومراحل حياتها المختلفة بحساسية واقتدار نادرين وغير مسبوقين، خصوصا فى قصة « الشيخوخة». قدمت لنا **لطيفة الزيات** فى هذه القصة الفريدة المرأة النموذج وقد خبرت الحياة واختبرتها المحن لتزيل عنها شوائب الخوف والضعف وتحررها من سجن الذات وسجن الواقع، تنتزع بيديها الأقنعة، قناعا وراء قناع، بغير مواربة، أو مداراة، ولا تتورع إن هى انتزعت معها الجلد الواقى، وتعرضت النفس للجوارح الناهشة. تقف وحيدة فى ذلك العراء

الموحش الجميل، وتعلم أنه بالصدق الفادح الموجع وحده يمكن أن تكون امرأة حقيقية وكاتبة حقيقية، لا تفقد أبدا دهشتها إزاء قدرة الإنسان على المقاومة، مهما كانت المحنة وقسوة الظروف.

تنبني «حملة تفتيش - أوراق شخصية» على المزج بين الحقائق التاريخية، ووقائع السيرة الذاتية، والمذكرات الشخصية، وشذرات من أعمال إبداعية لم تكتمل، واستبطانات، ومواقف سياسية واجتماعية إلى غير ذلك، وقد استقبل هذا الكتاب وقت صدوره عام ١٩٩٢ بوصفه حدثا أدبيا مهما، كما ترجم إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية.

ويعتمد هذا الكتاب الجميل تقنية البدء بلحظة ما حاسمة، تاريخية أو شخصية في حياة الكاتبة، وتستقطب هذه اللحظة إليها لحظات وأزمنة أخرى عامة وخاصة، تستبق مراحل، لكي تعود إليها في موضع تال من الكتاب، تسترجع مراحل عمرية متباينة، تمتد من أواخر الثلاثينات، ومنذ طفولة البيت القديم بدمياط، حتى اكتملت لها حريتها غير منقوصة وهي في طريقها إلى سجن القناطر عام ١٩٨١.

من بين اللحظات الحاسمة في حياتها ترصد **لطيفة الزيات** لحظة تفجر الشابة بالثورة وانتخابها كإحدى قيادات لجنة الطلبة والعمال عام ١٩٤٦. تشعر، وهي ترتفع فوق رؤوس زملائها في مظاهرة وطنية ضد الاحتلال، أن خجل البنت المتمثلة من جسدها يذوب، ويتلاشى ارتباكها إزاء هذا الجسد حين ترى نفسها في مرايا الناس فتنكسر عزلتها بالانتماء إلى قضية الوطن.

«بحر من الشباب يتماوج على كوبري عباس ١٩٤٦، والشابة التي وجدت الملاذ في الكل قطرة من البحر، الفرح الشرس هي، والقوة العارمة الفاعلة، والأنا هي الأنا، والمعنى لأننا نحن» (ص ٦١)

تستدعي اللحظة التي ينشطر فيها كوبري عباس، فيهوى الشباب إلى النيل، لحظة أخرى، سابقة زمنيا ولاحقة من حيث موضعها في الكتاب. كان العام ١٩٣٤ حين رفضت حكومة إسماعيل باشا صدقي السماح لزعيم حزب الوفد مصطفى النحاس القيام بزيارة للأقاليم تتضمن زيارة لمدينة المنصورة، حيث كانت تقيم، بعد انتقال والدها من مسقط رأس العائلة بدمياط، وحيث ترى من شرفة بيتها آلاف المتظاهرين، يتقدمون برغم كل شئ، وقد حمل بعضهم سيارة النحاس باشا على الأكتاف، وبنادق رجال البوليس تحصد أربعة عشر شهيدا. لحظتها دخلت **لطيفة الزيات** - على نحوما سجلت - باب الالتزام الوطني من أقسى وأعنف أبوابه، ولم تبرحه حتى النهاية.

وعلى شاطئ النيل تنسج **لطيفة الزيات** من لحظات حادث كوبري عباس عشقها للوطن ويمتد النسيج علما أخضر، علم مصر، ليلف جثث الشهداء المنتشلة من النيل «والجثث ترتفع كالأعلام عالية على أيدي العاشقين وشجرة العشق حية لا تموت» (ص٦٢).

لم تكن **لطيفة الزيات** قلقة أو متوترة لحظة أن ضلت سيارة الشرطة الطريق إلى سجن القناطر، وقد قبض عليها في سبتمبر ١٩٨١، بسبب نشاطها السياسي في لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، التي خرجت إلى الوجود عام ١٩٧٩ في أعقاب اتفاقية «كامب ديفيد» لم يتملكها رعب الخوف من احتمالات التعذيب البدني، على نحو ما حدث وهي محجوزة للتحقيق بتهمة السعي لقلب نظام الحكم في مبنى محافظة الإسكندرية عام ١٩٤٩.

كان الحماس الثورى قد نضج على نيران التجربة الحياتية العريضه، وقد استطاعت اخيرا أن تعثر على الخيط الخفى الذى يربط تعدد الذوات داخلها.

«وعلى مشارف الستين ها أنا اجلس مرتخية فى هدأة الليل فى مقدمة عربة الشرطة والضابط يبحث عن السجن ليودعنى السجن، وما من أحد يملك أن يسجننى، وحريتى تلوح لى فى آخر الطريق، كاملة غير منقوصة، تنتظر منى أن أمد يدى لأحتويها، ودموعى التى لا تنفرط، تنفرط، وحريتى تلوح لى فى آخر الطريق.» (ص١١٦).

قدمت لطيفة الزيات إضاءة فنية وفكرية لا فتة ومغايرة لمفهوم الحرية فى مجموعتها القصصية «الرجل الذى عرف تهمته» (١٩٩٥). فصورت الوان السجن المادى والمعنوى عن طريق تجريد مفاهيم الحرية والاستلاب والترويض، وتجسيد هذه المفاهيم فى آن. لقد جمعت فى هذين العملين السخرية الموجعة والتهكم اللاذع يضحك القارئ بينما تترقرق دموع الألم فى عينيه، ليكون الضحك المُرشافيا وحافزا على تحرر حقيقى، وليس الهرب من ادوائنا المتراكمة.

تكشف دلالة هذه المجموعة عن رؤية تتجاوز الحقيقة التاريخية والاجتماعية المباشرة، وإن انطلقت الكاتبة من الواقع لكى تعود إليه، وقد اتسعت الرؤية، بما يمس الإنسان فى كل زمان ومكان.

إن أسئلة الوجود البشرى، وما تشتمل عليه من صراع بين الخير والشر، الاختيار والجبر، النبل والشجاعة، أو القصور والنقص ، الإقدام والمبادرة، أو الخوف وقهر الخوف، تلك الأسئلة كلها ليست سوى عوارض ملازمةللتجربة الإنسانية، يقتسمها البشر جميعا، خلال رحلة الحياة بنسب متفاوتة. لكن رحلة الحياة تفقد مغزاها، مالم تندرج فى كل أشمل، يسع الذات والآخر والآخرين، يسع الماضى والحاضر وما هو آت.

لا مهرب لنا من افتقاد المغزى ومن طوفان الهشيم فينا ومن حولنا، إلا بيقين كالجمرة، نتلمسه فى ذاتنا المفردة أولا، وفى ذواتنا المجتمعة بعد ذلك، عن طريق مشاركة حقيقية وانتماء حقيقى نهبه حياتنا.

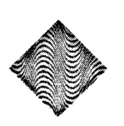
ولحظة أن يدرك عبدالله ـ الذى هو: أنا وأنت ونحن ـ أنه مدان فى كل الأحوال، مالم يبادر إلى التفكير والمشاركة والفعل، فى تلك اللحظة نفسها تكون الرسالة قد وصلت ويتحقق مغزى الرحلة، رسالة الكاتب ورحلة الحياة فى آن.

لقد وضعت لطيفة الزيات أمامنا رصيد حياتها العامة والشخصية، أشركتنا فيه بسخاء نادر، فتضاعف هذا الرصيد فى نفوس بناتها وأبنائها وأصدقائها وقرائها. اغتنينا بحضورها، وازددنا لها امتنانا وتقديرا ومحبة.

للراحلة الكبيرة صورة أثيرة لدى، تلتقط جوهر حضورها الإنسانى. تطالعك بوجه مجهد، لكنه مشرق مضئ على، على خلفية داكنة، يحيط عنقها عقد من حبات لؤلؤ ـ كأنها أعمالها الإبداعية ـ تأتلق ببياض مشع، لتنساب على الصدر العامر بعشق الوطن وحب الناس لن تستطيع أن تعبر الصورة بسهولة، إذ يأسرك الوجه اللماح. تحتار بين الجبهة العريضة والملامح الدقيقة وتلك الابتسامة الحزينة ، الودود، الغامضة لكنك إذا نظرت إلى العينين سترى فيهما مثلى :دهشة العارف.

إن ذكرى هذه الراحلة الكبيرة ستبقى فى نفوسنا حية لاتموت.

محمود نسيم



أصوات المكان

كلماتنا الأولى، وأنت معى

تحطين الجرائد والسجائر فوق رفٍّ معدنىٍّ

ثم تسترخين فوق المقعدِ الهزّاز

هذا النزُّ فى الأعضاءِ رغوُ الرغبةِ الرَملىُّ

غمرُ غوايةٍ يغشى الحواسَ

وتلك معجزتى الصغيرةُ :

أن أرى البرقاتِ تبرقُ فى غبارِ النارِ

أن امتصَّ هذا العَالمَ الشبحىَّ فى كونيةٍ نشوى

وأن يجتاحنى، وأنا الا مسُها، صدى الحجرْ

أثرٌ من النسيان فى نظراتها لى،

قلت كى أضفى على اللحظاتِ أخيلةً مشوّشةً

لماذا يكثرُ المنسىُّ فى الأشياء والكلماتِ؟

قالت أنت لا تبقى

ليتصل المكان لديك بالأصواتِ والصورْ

....

مرت دقائقُ

كنت فيها لا أحبُ وإنما أنحلُ فى بوحٍ أحادىً

ظلامٌ معدنىٌ يكشفُ الحشراتِ

وهى تجيشُ عبر البابِ والعتباتِ

وامضةً، تخرفشُ فى الحصى والوقتِ

روحٌ أنثوىٌ يسكنُ الأوراقَ والشجرْ

فسألتُ ماذا فى يديها لى سوى دنيا محرَّمةٍ؟

وماذا فى يدىّ، وقد تخاطفنى إلى ألق الحوافِ بريقُ هاويةٍ

وماذا فى الفراديس الأثيمةِ لى، ليلتبسَ الشبيهُ علىّ؟

قالت أنت عطلت الهبوطَ

وعصرةُ التفاحِ فى فمِنا

وأخطأت الصلاةَ

ورغوة الثعبانِ فى دمِنا

وأفسدت التباساتى عليك

ورقصىَ السحرىَّ عند الماءِ والقمرْ

برقٌ على حجر

وأنتِ الآن تعطين الغيابَ كثافةً حسيةً

أو تقطعين علاقة ضدٌ الحواسْ

تَصِفينَ لى الحبَّ المؤجَّلَ

ثم خفقَ الشهقةِ الأولى

ومسُّ الشهوة الخام الخفيَّةِ للخليَّةِ

فارتسامُ العالم اليومىِّ فى وقدِ النعاسْ

ومعا، نمسُّ بقيةَ الروح القديمةِ

أو نحطُّ على يد الملكِ المتوَّج زهرةً حجريةً

سأظلُّ فى أبديتى حتى مساءِ غد

والمسُ فى ثرى وادى الملوكِ سنا المليكةِ

ذاك نقشُ الحيَّةِ المنحوتُ فى التابوتِ

دفقُ أشعة شمسيةٍ ينهلُّ غرب النيلِ

ماذا فى الخبيئة؟

ماهو السرُّ الذى تخفيه أفعى التاجِ والزهراتُ؟

قالت كان إخناتون يحيا فى الحقيقةِ والسؤالِ

وأنت تحيا فى غواياتٍ

ـ لهذا لا أصلى أو أحبك!

....

كان وقتا غامضاً

وأنا أطيلُ تخيلى لكِ فى نهايات مكررةٍ،

فكيف أصوِّر امرأةً بلاغيم ومرآةٍ

واكشف عن رماد الجمرِ فى دمها وذاكرتى

وكيف يكون شكلُ اللهِ فى ملكوتهِ الخالى

سوى من سقْط تفاحٍ وثعبانٍ وتسبيح الملائكةِ الرتيبِ
ونحن نهبطُ فى الضحى العالى
ونجمحُ فى مباحات الحياةْ
من غير إثمٍ أو صلاةْ
مرت دقائقُ،
فاكتشفتُ تراسل الأصواتِ والأمواتِ فى رهجٍ وجوديٍّ،
ورائحة اللقاح على حواف الروحِ
وامرأة تراقصُ دميةً فى صمتِ حجرتِها
وتسألُ عن بديلِ الليل والرجل الأخير
وعلى يديَّ رمادُ برقٍ
نمتُ حتى أخلط الرغباتِ والعتماتِ
أو أبقى عصيا دون معصيةٍ
وأرغو فى الظلامِ الجافِ
ملتذا بما يلتظُّ فى الأعضاء من حسيةٍ وتخيلاتْ
مستغرقاً فى شبه نسيانٍ،
أرى غاراً وناراً فى الرمالِ
وهكذا ..
سكنت ملائكةٌ وأغربةٌ
ومسُّ جناحه الحجريُّ يُلقى بالأجنَّة تحت نخلتها
فتنهضُ فى اضطرامِ النوم والشهواتِ بالرحم المخصّبِ،
تستهلُّ صباحها الصيفيَّ صائمةً وآثمةً

ترافقها طيورٌ خمسةٌ وسحابة حمراءُ تسعة أشهرٍ
ثمرٌ فجائيٌّ،
حفيفُ تلامسِ الجسدِ المسوّمِ والجناح
غيامُ أمكنةٍ تفشّت في رمادٍ دائمٍ
قالت لماذا يكثر المنسيُّ
وارتسمتْ، وقد فاحت بها الأيامُ واللذاتُ
واتسعتْ على الشجر القديمِ دوائرُ البرقاتِ
والآن المباح من الخطيئةِ
سوف تحترق النسورُ نديةً وعصيةً
ويردنا وهجٌ ترابيٌّ إلى أشكالنا الأولى
وتلتصق الزواحف بالطيور
وتجتلى لك: زهرةً أو بجعةً أو حيةً تغوى
وتأتيك الخيولُ مُسوَّماتٌ
قالت كأني الآن زيتُ شجيرةٍ مسّته نارٌ
وكأنك استغويتني بغموضك اللغويِّ
أو أبقيتني جسداً تغشّاه الملاكُ بوقعه السريِّ
فاضطرمت خلاياهُ المليئةُ بالغوايةِ والغبار
سألت لماذا تستعيرُ طريقتي في ضغطةِ اليدِ والكلامِ
وكيف تحتملُ انفعالاتٍ مؤجلةً
- لأني لا أحبكِ مرتين!
وضعتْ على رفٍّ إطار الصورةِ الخالي
وقالت أنت أفسدتَ اتصالي بالمياهِ

وتابعتْ مسحَ الترابِ عن المقاعدِ
والظلالِ عن الجدارْ
ولبرهةٍ ابديةٍ،
كان المكانُ
وكانت الرغباتُ فى تلك الهنيهةِ، ذكرياتْ
....
ضوءٌ رصاصىٌّ يُمَوِّه شرفةً وسريرةً
صمتٌ ثنائىٌّ، ملابسُها على الكرسىِّ
نقرُ اصابعى، توقُ التلامسِ صدفةً
ونشيجُ جسمى فى أجيجِ محرماتْ
هذا الغموضُ
وغبشةٌ ضوئيةٌ تغشى المدينة أول الإشراقِ
ادخنةُ السجائر فى ممراتٍ مموِّهةٍ
وفوحُ مخلفاتْ
لاشىء للذكرى،
فقط
لحظاتنا الأولى وأنت معى
هنا، والآن
نكتشفُ الإشارات الأخيرةَ
بينما ريحٌ تدُومُ فى طريقٍ جانبىٍّ هبوَ اخيلةٍ
واتربةٍ
ورجعَ الروحِ
والكلماتْ.

خضير عبد الأمير

عابرون إلى سور المدينة



كان الطريق المؤدى إلى صنعاء منحدرًا باتجاه المدينة، ومن خلاله بدتْ بيوت متلاصقة مع بعضها مشيدة بالحجر الأحمر وبالأسمنت، بعيدة ومترامية على مدى بصر الرائى، وقد بدت في ذلك الصباح ملفعة بالضباب أو بنوع من وهج يتراوح بين البياض وبين العتمة الخفيفة المشبعة برطوبة باردة يستطيع الإنسان أن يلمسها فى كل مكان، على الأرض الحجرية المبلطة بالأسفلت، أو تلك المغطاة بالحصى، أو فوق الأجمات المعشوشبة، أو منسابة فوق كتل الأسيجة الممتد بعضها على جانب واحد، وهكذا فقد بدا الطريق «حدة ـ صنعاء» فى ذلك الصباح متكتمًا صافيًا منطويًا على نفسه مما حدا بى إلى التوقف عن السير والنظر إلى تلك المنحدرات المتباعدة والتى تحتوى على بيوت ومنشآت وأناس وثمة عمّال وخدمات يقوم بها البعض وعوائل تقصد النزول إلى السوق وأطفال يلهون ويلعبون ويتضاحكون، وكل هذا وجدته، أو افترضته لأبعد عنّى وحدة السكون الصباحى ولأقف بباصرتى نحو تلك الآفاق التى تحد المدينة والتى تتركز وتتمثل وجودها بجموع متحلّقة حول سور اليمن من خلال زمن عمره كالأزل يشير إلى مدينة مترامية ومفضية إلى منحدرات الجبال والوديان ومراتع الخضرة وجريان المياه. «تلك إذن هى طرق المدينة الموصلة إلى القلب»[1] هكذا رددتُ مع نفسى بينما كانت أمامى عدة طرق تحدها مسارات أسفلتية متباعدة، ثم عدت إلى الوراء لأقتفى أثر بدايات تلك الطرق. لم أشاهد شيئًا سوى عدة جبال تصعد إلى حضنها خطوط رمادية ملتوية بعيدة تمامًا ومختفية فى رحم رواسى المكان لا يحدها شىء سوى جبال أخرى، رددت فى سرى «هكذا إذن يطلقون عليها اسمًا متطابقًا، حدة[2] ربما هى حدود اقترنت فى الماضى بنهايات المدينة أو ببداياتها، أو هى مرتفع لا يحده بصر سوى أن يقع السور على حد كالسيف وذلك ما افترضته خناجر الرجال وهى مجانبة لخصورهم وبطونهم. ضربت حصاة بمقدمة حذائى فتدحرجتْ إلى الأسفل، خشيت أن تقع

فى غير مكانها ولكننى التفتّ على صوت هدير لماكينة سيارة قادمة، فتوقفت عن التطلع لما حولى وأشرت للسيارة القادمة، كانت السيارة معدّة لنقل عدة أنفار من الراكبين، فتحت الباب بقوة إذ كانت تنسحب إلى جانب فدخلتها منحنيًا. جلست وظهرى بمباشرة سائقها فوجدت أمامى رجلين وامرأة يحتلون كرسيًا يسعهم ثلاثتهم، كانوا بمواجهتى تمامًا. لم أبادرهم بالسلام وذلك لانشغالى بمخاطبة حسى ونفسى واستعادة ما دونته ذاكرتى من موجودات مرت. وإنما جلست فقط ووضعت حقيبتى السوداء بجانبى.

كنت فى ذلك الصباح أنيقًا ربما بشىء من مبالغة، وقد حلقت وتعطرت فوجدت نفسى ساكنة كشىء خارج عن إرادتى، سكون من لا ينطق ولكنه يتكلم فى أكثر الأشياء وعن أكبر الأشياء وأعظمها تفاهة.

بدوت فى نظر الرجلين شيئًا محيرًا وربما رأيت تساؤلاتهما مرتسمة على وجهيهما، وربما كان مثل هذا الأمر قد وقع على حال المرأة ووجهها الذى لم أره، لقد بدت ملفعة بإزار من قماش عتيق شدته على نفسها ولم تظهر منها سوى قدمين عاريتين وضعتا داخل نعل مصنوع من مطاط، وربما لم يقع فى نفسها شىء مما تصورته، إذ بدأ الرجلان يتكلمان بلغة الإشارة والإيماء، وكانا قد بدآ بها قبل صعودى وقد قطعت عنهما تلك السلسلة المتصلة من الكلام الصامت، على كل حال كانت تساؤلاتهما من نوع الراحة لهما، إذ كانا ينظران باتجاهى تارة ويتساءلان مع نفسيهما أو مع بعضهما، وتارة أخرى يواصلان الكلام بإشارة الأصابع وحركات عضلات الوجه والعين وحتى الكتفين، هما يؤكدان بالإيماء المبهم على سلاسل من الهضاب بينها بيوت ومنشآت مبعثرة فوق سلسلة جبلية متصلة مع بعضها ثم رأيت أحدهما ينظر من شباك السيارة إلى السماء ويشير إليها بإصبعه مؤكدًا على أن الله هو الذى منح كل هذه، أو ربما هو يشتكى فقط ويؤكد على شكواه بالحقائق، وبين وقت وآخر يعودان إلىّ فيريان تجهم وجهى ويحسان بصمتى ويتطلعان إلى زم شفتى فيتساءلان مع بعضهما أو يقول أحدهما شيئًا ما. لقد فهمت بأنهم وقعوا ثلاثتهم أمام شىء من التخمين، ثم أدركت بأن الرجلين اتفقا على أننى رجل أجنبى وكان هذا بالإشارة التى فهمتها، ثم أكد الرجل المتكلم على أننى فرنسى وحاول أن يفهم زميله مؤشرًا وناظرًا باتجاهى، وقد بدا الثانى صامتًا مقربًا أذنه اليمنى فاتحًا فمه.

بدا الرجل الأخرس هادئًا يتقبل الأشياء التى يفهمها أو تلك التى تبدو أمام عينيه غامضة يتقبلها بصمت ولا مبالاة، وكان الثانى منفعلاً فهو يحاول أن يوصل أفكاره إلى جاره الأخرس الذى بدا منسجمًا تمامًا مع ما يدركه من أحاديث، وكان يتطلع وكأنه يتحدث، إذ يشارك بجميع انفعالات زميله رغم ما يبدو عليه من هدوء. وكانا منسجمين فى كل شىء سوى المرأة التى بدت بعيدة عنهما وساكنة تمامًا، ضمنت أول الأمر بأن الاثنين أبكمان ولكننى بعد ذلك وحينما تكلم الرجل الثانى بشأنى عرفت أن أحدهما فقط هو الأبكم وأن الثانى سيصل إلى البكم إن استمر ملازمًا لزميله، لقد بدا الارتياح على وجهى الرجلين واستطاعا أن يحسما الأمر الذى حيرهما لدقائق ثم انقطعت تلك التخمينات المسترسلة عن

أناس امتلكوا الثروة أو العقار أو الأرض، ثم توقفت السيارة وصعد إليها رجل أسود البشرة يحمل بيده اليمنى حقيبة أوراق، التفتنا جميعًا لمعرفة هوية الصاعد، هى لعبة شاركتُ، فيها وقد كنت متلهفًا أيضًا، ترى من يكون ومن أى بلد؟.

كان الرجلان قد تركا كل شيء إلى حين وانشغلا بالذى اقتحم علينا السيارة، جلس الرجل الأنيق الأسود البشرة بجانبى وأعطى ظهره للسائق، فكان بمواجهة المرأة والرجلين، وحينما وجد نفسه محاصرًا بالأنظار ابتسم ثم سوى من نفسه غريزيًا وانطلق صوت الرجل وقال: (هذا فرنسى) ثم اشار بمواجهتى (وهذا يبدو من ...) ثم توقف عن التخمين إذ أسعفه الأسود وقال بلغة إنكليزية بدت واضحة: (أنا من كينيا). ثم أعاد الرجل من بعده لفظة كينيا بطريقة النطق والإشارة موضحًا لزميله الذى فهمها، وقد هز الاثنان راسيهما، وسمعت أحدهما يردد، كينيا، ثم يشدد على اللفظ..

ساد صمت لفترة قصيرة بدده صوت محرك السيارة ونظرات أحدهما المنصبة على الجانب الأيسر من الطريق وإشاراته المتعددة والمتلاحقة نحو مساحات خالية من نهاياتها تقف منشآت مشيدة بالحجر تتصاعد مرتفعة فوق قمم متفاوتة العلو والسعة، وهى تلال وهضاب وجبال تحيط بالمدينة وتمنحها مجالات حيوية مرتفعة نحو أعالى السماء، كل تلك لم تدع لذلك الصمت أن يسود، إذ بدأت بين وقت وآخر ترتفع نبرة حادة منفعلة لتشير إلى تلك البيوت ذات الطوابق المتعددة، وكنت أنظر إليها حيث يشير وأحاول أن أخمن ماذا يريد الرجل، ولماذا يشير إلى تلك السلاسل التى تعلو وتنخفض من منشآت حجرية بيضاء مرقطة بالأسود ومخططة بالأصفر والأحمر والبرتقالى وكنت أتطلع إلى انفعالاته وإلى إشارة يده، وإلى محاولات المرأة فى التدخل والكلام، وفى كل مرة كان الرجل يتوقف على أن هناك من يرى ويسمع، ولم يكن يكمل إشاراته وهمهماته بل يقطعها متوقفًا لشدة انفعالاته ويتطلع إلىّ، يتطلع بعينين متسائلتين فيرى تجهم وجهى وزم شفتى واتجاه نظراتى نحو الأبعاد الأخرى فيظن بأن لا فائدة من محادثة هذا الرجل، فالأولى به أن ينصرف عنه إلى زميله فيروح من جديد مطلقًا أصواتًا بكماء ومشيرًا بيدين سريعتين فيشاركه الأخرس بهزات من رأسه واستفسارات بإصبعه وبميلان جذعه ورأسه ثم سرعان ما يعود إلى وضعه الطبيعى.

دخلت السيارة شوارع المدينة الأكثر زحامًا وانعطفت عدة انعطافات وشغلتنا الجموع القادمة والمتجهة إلى حيث الباحة المحيطة بالسور وحيث البوابة الواسعة التى تفضى إلى طرقات المدينة القديمة.

بدت المحلات على جانب واحد، وظهرت وكأنها واجهة لسوق تتجدد الحياة منها ولا تخمد، ثمة أناس لا يستطيع الفرد أن يحدد اتجاهاتهم، جموع وافدة تحمل الدفوف وأخرى تضع سلال الخبز والفاكهة على الأرض، وآخرون يدورون حول المكان ويدخلون البوابة المفضية إلى أزقة ضيقة صاعدة إلى الأعلى حيث شرفات مطلة مزججة بعدة ألوان ساكنة تنتظر من يطل منها على باحة السور. لقد شغلتنى تلك الرؤية، وكنت أبتسم فى سرى من موقفى الذى بدا يحتوى الخارج ويترك متابعة الصورة التى كانت معتملة من حركات فى الهواء وإشارات ذات تعبير متواصل عن مكنونات النفس وتلك التى كانت تخاطب القلب مباشرة وتحاول أن تكون شيئًا مشتركًا بين لغة الجماد ولغة الإنسان ابتداء من الصوت المتميز وحتى الحركة الباعثة له ولتلك التى تبدو وكأنها مهموسة أو ملتزمة بالصمت داخل حالة من الاستجابة. مرة ثانية وثالثة شغلتنى

الجموع وتوزعت مباهجها الملونة وانتشرت على محامل الريح وتعلقت بشرفات المحلات وبأبوابها وشبابيكها وعلى الأرض جموع تقترب من سور المدينة فتتوحد مع بعضها البعض، فالقادم من وجهات مختلفة يتوقف فى ساحة السور وعند بوابته والذى هو بالأصل موجود هناك أو قريب من ملتقى الفروع والشوارع يجد نفسه فى زحام مدينة قد لا يعرفها، حيث تختلط السابلة وغير بعيد تقف السيارات ينزل منها أشخاص وتعود الحركة كدوامة مثقلة بالساعات وبثقل لا طاقة لها به.

لقد شاهدت أناسًا حينما توقفت السيارة وشغلتنى منشآت ممتدة على مدى الشوارع وبدت جموع قروية تفد إلى المكان وهى نازلة من المدن البعيدة وتلك القريبة أو من خلف جبال حجرية جرداء أو من منعطفات سلاسل كانت تحيط بأودية خضراء مزروعة ومتألقة وتلك كانت لحظات متخيلة او مستعادة لصور قريبة وقد انطلق فى أذنى صوت قرع الدفوف، وبدت الجموع قرب السور متلاحمة مع بعضها البعض وقريبة، وكانت بوقفتها كشىء اعتيادى، أو كالطقوس المتحولة إلى شبيه يخطر فى ذاكرة الحلم، إنها ترتدى الثياب والملاحف والجلابيات والدشاديش، تلتحف وتتأزر بقطع من قماش ملون، وعند البطن يكون الخنجر المعقوف من الأسفل هو الذى يسند الجسم، إنها أشياء ثمينة هذه الجنبيات بشكلها وصنعتها، فهى مفضضة ومفصصة ومشغولة ومعلقة بأحزمة عريضة مطرزة بخيوط من حرير أو موسلين أو من النايلون المشغول بأيد ماهرة صنعتها فاخرة ومتمولة ثم متوحدة فهى الإنسان نفسه والسلاح الذى هوشىء بداخله أو ملتصق به أو بيومه أو على مرمى يده فى اللحظة نفسها.

وعبر الساحة التى دخلت فيها سيارتنا بطيئة كان أحد باعة الصحف مسرعًا، ولكننى بادرته بإشارة من يدى بعد أن أزحت زجاج الشباك جانبًا وفتحت الباب، حينما اقترب البائع كنت أضع رجلى على الرصيف وأترك السيارة ومن خلفى نزل الرجلان والمرأة والكينى، كنت أكلم البائع، هى كلمات قليلة سمعها الرجل فبدت عليه الدهشة واقترب من صاحبه ومن المرأة وأشار ناحيتى صائحًا: (إنه يتكلم العربى، إنه يتكلم مثلنا). والتفت إلىّ ثم رفع يديه الاثنتين إلى السماء وقال: (الحمد لله، الحمد لله). لقد خمنت فى سرى بأن للرجل عادة يكررها دائمًا، ورأيته يقود زميله الأبكم الذى بدا متلفتا إلى الوراء من وقت لآخر. كانت الجموع تتحلق مع بعضها البعض قرب بوابة السور، وكان قرع الدفوف يطغى على الإنشاد ويمتاز برنة غريبة أساسها فرحة الوصول وعمقها متلازم مع مضى الزمن حيث تعبر الجموع عن بهجتها وهى تدخل البوابة مارة إلى حيث توجد المدينة[٣].

بغداد

الهوامش:

(١) قلب صنعاء حيث سور اليمن والاحتفالية اليومية المتجددة عند الباب.

(٢) منطقة تبعد عن صنعاء العاصمة كيلو مترات قليلة.

(٣) هى مدينة صنعاء القديمة بطرازها الخاص المتميز.

أحمد درويش

الرؤية عبر الجدران المتداخلة

العصافير التى تحلق فى مفتتح ديوان **فاروق شوشة** «وقت لاقتناص الوقت»، وتفرد جناحيها على القصيدتين الأوليين، وتشع روحها الطليقة فى كثير من قصائده، وتستخدم رمزا شعريا بارعا فى لغة الديوان، هذه العصافير تذكر الى حد بعيد بعصافير الشاعر الفرنسى الكبير **جاك بريفير** (١٩٠٠ ـ ١٩٧٧) الذى خصص فى ديوانه كلمات Paroles وحده عشر قصائد تتخذ من جناح العصفور ريشتها المفضلة، وقد تكون قصيدته «لكى ترسم لوحة لعصفور» أشهر هذه القصائد وأكثرها جريانا على الألسنة من خلال بساطتها وعمقها ورشاقة لغتها فى نصها الأصلى، وشيوع ترجماتها إلى اللغات الأخرى لكنها ليست الوحيدة التى برعت فى استخدام الرمز العصفورى فى بناء العالم الشعرى بما يمثله هذا الكائن الصغير الجميل وجودا ولغة، من آفاق لا تحد، وربما يمكن أن يقدمه من دروس يتعلم منها الشعراء كثيرا كما يقول بريفر فى إحدى قصائده:

تعلمت فى وقت متأخر جدا أن أحب العصافير
وندمت على هذا التأخر
ولكن الأمور بيننا الآن قد انتظمت
وتفاهمنا
لا تعتنى العصافير بى
ولا أعتنى بها
إننى أنظر إليها.. أدعها تفعل ما تشاء

كل العصافير تفعل أفضل ما تستطيع
وتقدم بذلك مثالا طيبا
أليس مثال الشجاعة النادرة

أو الصفات المتطرفة)
العصافير تعطى المثال الذى ينبغى
مثال العصافير
مثال ريش وأجنحة وطيران العصافير
مثال عش ورحلة وأغانى العصافير
مثال جمال العصافير
مثال قلوب العصافير
مثال ضياء العصافير

وفاروق شوشة اتخذ من العصفور فى أولى قصائد الديوان «عصفور الحلم» رمز محرك الحلم الراكد. ومشعل الشرارة الأولى وعابر الهوة الفجوة المرعبة بين الواقع المرير والأمل المرجو:

من يطلق عصفور الحلم ويصعد فى واجهة الويل؟
عصفور واحد
يخلع عنا هذا الزمن الجهم
نيرانى تصنع أسلاكا ممتدة
وأنا أتشابك فى دائرة الشوق وأمضى.
يثقل رأسى إذ يحملنى
وينوء بكابوسى الليلى
وهذا السمت الأجرد بعد طريق النخل
أخطو

هذا زمن العمر المحل

إن القصيدة فى إحساسها باتساع الفجوة وصعوبة المحاولة وتراخى الأيدى التى عليها أن تمتد والأجنحة التى عليها أن تشرع كأنها تكثف حروف السؤال المستحيل الذى تتهامس به جماعات الفئران فى هلع: «من يضع الجرس فى رقبة القط؟»

والنقطة الشعورية التى تصل إليها هذه القصيدة الأولى فى الديوان، هى التى تنطلق منها القصيدة التالية لها «عن القمر والعصافير» وكأن القصيدتين كتبتا فى نفس شعرى واحد تخللته لحظة التقاط الأنفاس ومحاولة استشراف أفق جديد بعد أن سدت الآفاق السابقة بصخور الجبل الأجرد وروائح النخيل المحترق.

ومن هنا فإن مناخ القصيدة الثانية يتأهب لحالة الحركة وتحسس الأفق المحيط والبحث عن الخيارات المتاحة، ولذلك لا نفاجأ عندما تتكاثر العصافير فى هذه القصيدة فبدلا من «عصفور» الحلم الذى كان وحيداً وحائرا فى القصيدة الأولى نجد «العصافير» الكثيرة فى القصيدة الثانية بدءا من عنوانها وانطلاقاً إلى آفاقها الرحبة المليئة بالخيارات:

للعصافير أن تستريح
وأن تتأهب ثانية لاحتواء السماء
وأن تتطاير فى الأفق
مثل نثار بديد من الضوء
يسقط فى شرفات الفضاء.

ولقد يلاحظ أن الفرق فى طبيعة الحركة، قيداً أو انطلاقاً، بين القصيدتين ينخلع إلى حد ما على طبيعة الإيقاع الموسيقى لكل منهما، فتفعيلة المتدارك فاعلن فى القصيدة الأولى تبدو دائما إما من خلال بتر ذيلها الأخير (النون الساكنة) التى تساعد على رشاقة الحركة،

فتتحول إلى (فاعلْ) أو من خلال حذف الثانى الساكن، فتتوالى الحركات فى التفعيلة وتثقل حركتها فتصير (فعلن) وهاتان الصورتان لتفعيلة المتدارك هما المسيطرتان على موسيقى القصيدة الأولى وقد أكسبتا مجال الحركة الإيقاعية اضطرابا يتناسب مع اضطراب المناخ النفسى للقصيدة.

وعلى العكس من ذلك بنيت القصيدة الثانية على فاعلن بتمامها فاكسب الحركة سيولة ورشاقة تتناسب مع مناخ الأفق المفتوح الذى تهدف القصيدة إلى التحرك فيه:

إنها الآن تمتلك اللحظة الفاصلة

وتجرب موضعها فى المسافة

بين السقوط إلى حافة الأفق المترنح

حيث يموت الشعاع

ودفع الجناحين صاعدة فى مدار الهواء

وإذا كان السؤال الجوهرى الذى يحاول أن يخترق حوائط الهواء المسدودة أمام العصفور الحائر كان يكمن فى هذه الصيغة: «من يطلق عصفور الحلم؟» فى القصيدة الأولى فإن السؤال الجوهرى الذى يحاول أن يخترق حوائط البحر وواجهته المخضّبة وأفقه الرصاصى، كان يكمن فى صيغة مماثلة «من يسقط السد المنيع وقد تراكم بامتداد العمر؟». فى القصيدة الثالثة من الديوان وهى القصيدة التى تكاد تقيم جسرا ممتدًا واصلا بين مرحلة رموز العصافير المجنحة فى بداية الديوان، ومرحلة التعبير الشعرى الرفيع عن «الهمّ القومى» التى تحتل حيزا هاما فى الديوان وتهبه مذاقا خاصا، إن أفق البحر ملئ بالحشود المجهدة والأمال المجهضة:

ان دم الضحايا يستحيل حجارة

وجماجم الموتى تطالعنا

وتنبت فى حنايانا شجيرات من الشوك المصى

ويدلف الوعد المراوغ بالسلام ليسحر الحمقى

واذا كانت الحوائط المفتوحة المغلقة مطبقة فإن من خطوات الخلاص الأولى لدى الشاعر، ضرورة تعرية «اللغة» من الزيف الذى يحيط بها، ودون ذلك فنحن نلج حتما إلى طريق الموت:

هذا طريق الموت

مفتوح على لغة تعرّى ساكنوها

فالهوان بلاغة

وتراجع المد الجليل زعامة

وخيانة الموتى.. سبيل للخلاص

أن قصيدة «كلام عن السلام» واحدة من القصائد التى تتجسد فيها هذه الروح الفنية الراقية فى الحديث عن «الهم القومى» المرير. والقصيدة موجهة إلى «العدو الذى كان وما يزال» وهى نمط من الإنتاج الفنى يمكن أن يشكل إجابة حول البحث عن طرفى المعادلة الدقيقة التى

يتوخى الفن الراقى تحقيقها بين الاستجابة للمتطلبات الثابتة الدائمة لفن القول من ناحية وإشباع الظمأ الفنى والحياتى للمتلقى من ناحية ثانية، وقد نجحت القصيدة تماما فى الإفلات من أحد الشركين المتربصين بمثل هذا اللون من الإنتاج الشعرى، وهما الانغلاق والغموض الذى يأتى من محاولة تلاقى المباشرة وتحقيق شرائط الفن الجيد، والتسطيح والخطابية التى تأتى من محاولة الاستجابة للقاعدة المتسعة من المتلقين، ورصد أصداء أنين الجراح التى تتجاوز أحيانا مرحلة النشيج المكتوم إلى مرحلة الصراخ العالى.

والنهج الفنى الذى اتبعته القصيدة فى رفض محاولات التقرب المعسول من عدو لا يحمل إلا نوايا الغدر والحقد، يكمن فى اللجوء إلى تصوير «فُتات الحياة» لكى تكون موضعا للصراع ومعقلا أخيراً للرفض، فليس الشد والجذب متصلا بأسوار الحدود ولا بأبراج القلاع ولا شوامخ الجبال ولا مساحات الأرض أو فضاءات السماء أو مشارف البحار ولكنه مرتبط بما هو أبسط كثيرا وأصغر كثيرا وأعمق كثيرا، انه مرتبط برفض محاولات العدو لا رتشاف قهوتنا وغناء حكاياتنا وحمل أسمائنا وإلقاء السلام علينا ثم الطمع بعد هذا كله فى أن تملأ الابتسامة وجو هنا ونحن نلقاه، إنه الصمود فى وجه التوغل قبل أن يخترق الخلايا ويصبح جزءا من نظامها ويعيش معها فى سلام.

تدق على الباب ينفتح الباب تصبح من زمرة الأهل

متشحا بالأمان، ومختلطا بنجاوى العروق

ومتكئا حيث كان لجدى مكان

لترشف قهوتنا، وتغنى حكاياتنا

ثم تحمل أسماءنا وتسابقنا فى الحنين الذى لا يجف

وفى فوهان ندى لا يفيق

تتوقع منى الذى لا أطيق.

إن نفس النهج الفنى هو الذى تنسج على أساسه خيوط اللوحة الساخرة لمظاهر الرفض التى يمارسها أولئك الذين اضطروا لأن يكونوا محاورين ومجالسين للخصم البغيض، فهم يريدون أن يكونوا بعيدين بعدا نسبيا، بعد أن كان بعدهم مطلقا ومن ثم فهم يلمون أطراف ملابسهم لكيلا تلامس ملابس العدو ويكادون يلوون فتحات أنوفهم لكيلا تقتحمها رائحته ويتداخلون فى ذواتهم وهم يرون آلاعيب لا تنتهى وحيلا لا تنفد وشراكا وخدعا تنصب فى كل مكان:

أرثى لكل الأولى أكرهوا كى يكونوا جلوسا معك

ها

وهم يجهدون لكيلا تلامس أقدامهم موضعك

ها

كـيلا تشم أنوفـهم عطر هذا الدمـار
الذى كلما سرت أقسم أن يتبعك.

إن القصيدة وهى تعمق المفارقة المريرة بين النوايا والأقوال والأفعال وبين ما يراد وما يطاق، وبين ما ينبغى وما هو كائن، تلجأ إلى أداة صوتية بسيطة فتطوعها لجو السخرية المريرة التى تلون كثيرا من مواقف القصيدة، وهذه الأداة هى «ها» التى تستـخـدم هنا على نحـو يستحق التأمل فقد عرفت اللغة هذه الأداة من قبل واستخدمتها فى مواطن شتى مثل استخدامها اسم فعل امر بمعنى خذ غير متصلة بالضمير أو متصلة به مثل الآية الكريمة «هاؤم أقرؤا كتابية» وعرفتها أيضاً أداة تنبيه مثل «ها أنتم» و «ها هو» عرفتها ضميرا يلحق بالأفعال أو الأسماء للدلالة على المؤنثة الغائبة المفردة أو على جمع غير العاقل. وهى فى كل هذه الحالات وغيرها تستخدم باعتبارها جزءا من تركيب صوتى تمثل فيه ممهدا أو دعامة أو لاحقة، ولكن استخدامها هنا باعتبارها وحدة مستقلة وفى سياق السخرية ينعش فى الأذهان ورودها فى لغة الحياة اليومية باعتبارها تقليدا ساخرا لضحكة أو لنصف ضحكة، أو ينسبها إلى جذورها البعيدة فى اسم فعل امر «هيهات» بمعنى بَعُدَ ما تفكر فيه:

وها أنت ها
تتوقع منى الذى لا أطيق
يداً لك تمتد
أو بسمة فى العيون
ولمعة ورد تألق فوق الجبين
وفنجان شاى يدور عليه الكلام
وتكألك فى بيت أهلى
فيحلو السلام
وهذا هو المستحيل

من ظواهر التجديد فى موسيقى الديوان، ظاهرة التعامل الجديد مع بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وهو بحر ينتمى تقليديا إلى طائفة البحور المضفورة التفعيلة والتى لم تكن بين البحور المستعملة فى حركة شعر التفعيلة فى بدايتها ولكن هذه الطائفة بدأت فى الدخول إلى المجال الموسيقى لهذه الحركة بعد نحو عقدين من ظهورها فكتب قصائد على بحور مضفورة مثل بحر السريع وبحر الخفيف الذى نحن بصدده، وقد اشتمل ديوان «وقت لاقتناص الوقت» على قصيدتين تنتميان إلى هذا البحر الغنائى هما قصيدة «إنها تعبر المسافة» وقصيدة «ممعن فى اليقين» والقصيدتان معا تلجأن إلى تفعيلتى الخفيف «فاعلاتن مستفعلن» ويتراوح ورود الأولى منهما بين صيغتى «فاعلاتن وفعلاتن» على حين يتراوح ورود الثانية بين صيغتى «مستفعلن ومتفعلن» وغالبا ما تتعاقب التفعيلتان على النحو الذى وردنا به فى صيغة البحر الأصلية فيما عدا استثناءات قليلة يتم فيها تكرير متفعلن على حساب التوازن العددى للصيغتين، والتفعيلتان توزعان على مستوى السطر وليس على مستوى الشطر ومع ذلك فليست هناك حدود صارمة تلتزم فيها نهايات

الأسطر بنهايات التفعيلات بل كثيرا ما يتم اللجوء إلى التدوير الذى تترك فيه تفعيلة حرفا أو أكثر فى نهاية سطر لكى يمتد بقية جسدها على مساحة السطر التالى ونستطيع أن نتخيل النظام الموسيقى المتبع لتوزيع تفعيلات الخفيف لو رسمنا خريطةً موسيقية لبداية القصيدتين وسوف تجئ على النحو التالى:

أ - قصيدة إنها تعبر المسافة

لم تعد مستحيلةً — *فاعلاتن متفعلن*
إنها تستحم فى نهرها الآن
فاعلاتن استفعلاتن فاعلاتن) فـ
وترخى جدائل الليل — *علاتن متفعلن فا*
من حول جياع — *علاتن فاعلاتن*
وفى نهار مراوغ — *متفعلن فاعلاتن*
ثم تمضى لوجهةٍ — *فاعلاتن متفعلن*
يعلم الله مداها — *فاعلاتن استفعلن*
قد تجئ ارتجالا — *متفعلن) فاعلاتن*
محفوفة بالأقاويل — *متفعلن فاعلاتن فـ*
وقد لا يكون ثمة ما يغرى — *علاتن متفعلن فعلاتن فا*
وحد السنان فى القلب والغ — *علاتن متفعلن فاعلاتن*

ب - قصيدة «ممعن فى اليقين»

داخل فى يقينه — *فاعلاتن متفعلن*
كلما اوغل.. — *فاعلاتن فعـ*
فاضت سماؤه بالعطايا — *لاتن متفعلن فاعلاتن*
تستضيئ الحروف من قبسٍ منه
فاعلاتن متفعلن فعلاتن فـ
وينثال برقه كاندلاع البحر
فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاع
تبّق نيران — *لاتن متفعلن*
فى الحنايا — *فاعلاتن*
رحم الأرض مائج — *فاعلاتن مستفعلن*
والذى يسكن فيه
فاعلاتن استفعلن مشوه متفعلن
واتنساب السماء ما عاد يجديه
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فـ

وإذا كان اللجوء إلى بحر الخفيف يُعد إيغالا تراثيا فى نظام بناء قصيدة التفعيلة فإن ظاهرة موازية تتم على مستوى بناء القافية والترصيع الداخلى فى هذا الديوان، ونستطيع أن نلاحظ أن قانون الحرية المتعارف عليه فى اللجوء أو عدم اللجوء إلى القافية فى بناء قصيدة شعر التفعيلة، وترك حجم مساحات التردد متفاوتة الأبعاد، قد ألقى على كتف الشاعر عبئًا أساسيا، كان يحمله عنه من قبل «القانون العام» للإيقاع الشعرى وقد قادت الحرية، أو قاد عدم حسن استغلالها كثيرا من القصائد إلى الوقوع فى هوة النثرية، أو الانخفاض الحاد لدرجة حرارة الإيقاع وهو انخفاض تموت بسببه كثير من الأعمال رغم محاولات النفخ فى جوانب أخرى من مكوناتها.

والإنتاج الشعرى **لفاروق شوشة** يتسم بالغنى الإيقاعى، بصفة عامة، وربما كانت درجة توقع هذا المعنى عند المتلقى لشعره عالية حتى قبل سماع القصيدة، وقد يكون ذلك راجعا إلى تعود المتلقى

المعاصر للشعر على استقباله استقبالا شفهيا من خلال صوت فاروق شوشة سواء باعتباره شاعرًا أو وسيطا معروفا للتوصيل الشعرى، وقد يكون من نتائج ذلك أن أقل قدر من الخفوت الإيقاعى فى قصائد **فاروق شوشة** على نحو خاص سرعان ما يتم التقاطه فى أذن القارئ ويحس أن القصيدة ينقصها شئ ما، وربما كان نصيب **فاروق شوشة** من هذه الظاهرة أكثر من نصيب رفاقه الذين ينتمون إلى نفس الجيل أو النهج الشعرى.

وفى المقابل فإن عناية **فاروق شوشة** بهذه الناحية تبدو عناية واضحة واختياراته على مستوى القافية تدخل به أحيانا إلى منطقة الإيغال التراثى حيث الحروف التى لا يتهدى اليها إلا من أطال صحبة التراث مثل اللجوء إلى حرف الغين فى قصيدة «إنها تعبر المسافة»

وفى نهار مراوغ...

وحد السنان فى القلب والغ

أو فى قصيدة «وقت لاقتناص الوقت»:

ما الذى يبقى لكى تخسر والموج الى

الأعناق بالغ فالموت الذى نلقاه موت

محكم الأطراف سابغ

أو اللجوء إلى حرف العين فى قصيدة «تراجع»:

يهدل فى سمعى صوت ملتاع

ويغيب شعاع

... أو احساس ضياع

... وحمل الصخرة باستمتاع

.. لا يغريه أى قناع

أو إلى قافية «الضاد» فى قصيدة «إنها تعبر المسافة»:

إنها تعبر المسافة ما بين انطفاء

السماء فينا

ولهو أرض بأرض

... على حالتى قبول ورفض

يرمون بعضا ببعض

... ولكنها طى غمض

وحيث ترنو وتغضى

ولا شك أن هذه الحروف قد اختفى كثير منها من قائمة قوافى قصيدة التفعيلة فى امتدادت موجة الجزر التى تفقد معها القصيدة كثيرا من ملامح «اتقان الحرفة» التى يفقد الشعر فى غيابها الكثير من جوهره لا من مجرد مظهره.

كثيرة هى التقنيات الفنية التى تتجسد فى ديوان «وقت لاقتناص الوقت» من خلالها يتم اللجوء إلى «اقتناص» كثير من «الحالات» التى تستعصى على الاستحضار من خلال اللغة العادية ومن بين هذه التقنيات اللجوء إلى رسم الصورة أو «البورتريه» الجسدى أو المعنوى وأحيانا يتم هذا الرسم من خلال رصده من نقطة موازية وكأن الشاعر مجرد شاهد على الحركة مسجل لها، ويتم الرسم فى أحيان أخرى من خلال الاشتباك الحوارى سواء منه الحوار الداخلى أو الخارجى و لعل قصيدة «احتجاج» تقدم نموذجًا جيدًا

لرسم «البورتريه» الجسدى والنفسى لما يمكن أن يطلق عليه «الصرخة المكتومة للسيد فلان» وهى صورة ستتحول بعد ذلك من خلال الوسائل الشعرية وأثرها فى النفس إلى الصرخة المكتومة لكل فلان أى لكل واحد منا، وتبدأ اللوحة برصد الملامح الجسدية لهذا الصارخ فى البرية:

لقيته يصرخ فى البرية
مناديا بالويل والثبور
عيناه كوبتا لهب
وملء شدقيه نثار من مراجل الغضب
ورأسه منحدر إلى الوراء

لكنها لا تهمل الملامح النفسية الدالة:

لكننى رأيته
كأنما فى ذاته المهملة المنسية
تسكن ماتزال
بقية من نفسه الأبية
مشرفة على الجنون!

ومع أن اللوحة تبدأ بهذه السمات الدقيقة الخاصة على المستوى الجسدى والنفسى فإنها عندما تذيب هذا البطل فى الفضاء المحيط وتجعله يختفى فلا يدرى هل مات أم أصابت صوته حبسة أخرسته .

أم أوقفته شرطة المدينة حرصا على نظافة الطريق، عندما يذوب البطل على مشارف نهاية اللوحة تحدث الانعطافة الكبرى، وتسكن خلاصة الجوهر الكامنة فى صوته المنطلق طيات الفضاء المحيط وتنتقل العدوى والحلم والجنون إلى كل فلان:

مهما يكن
فإن صوته هناك مايزال
مختبئا فى الطلقة المنكتمة
والصيحة المنبهمة
يحلم أن يحرك البلد

إن ديوان «وقت لاقتناص الوقت» يعد إضافة حقيقية لرصيد الشعر العربى المعاصر سواء من حيث الأداة التى يهيمن بها الشاعر على أبعاده التراثية والحاضرة ويستشرف بها بعض آفاق المستقبل، أو على مستوى الرؤية النافذة التى تعبر عن هموم جيل أطبقت حوله الجدران، وضاقت الدائرة وقصر مدى النظر وارتد إشعاع البصر، فلم يعد إلا أن يقتادنا الشعر لكى ننفذ من أسر الحوائط الضيقة ونرى عبر الجدران.



وصفى صادق



دائرة النهر الفلسطينى

ـ هذا الطفلُ الرابضُ حضنى

هو إبنى.. فلذةُ كبدى

حُلمُى.. جائزتى للأَبَدِ

فى بنيتِ السماءِ حَبلْتُ بهِ

وعلى أرضِ كنعان..

كان الوعدُ.. وكان العودْ

طفلى عاد إلى اليومَ..

كما كانَ معى فى الأمس.

ـ أيتها الجالسةُ على عرشِ جراحى.

والساكنةُ منازلَ أحلامى.

شمسُ الربْ..

لاتعطى للأرضِ وعودًا بالنور!

وشجرةُ الأبديةْ..

لاتختارُ على الأغصانِ طيورْ.

باللعنةِ .. بالغشّجبلْتِ..

وبالسيفِ مخَضْتِ..
وقطَعتِ حروفًا من وعدِ الربْ.
وبنيتِ جدارًا فى وجهِ الشمس!!
ـ مكتوبٌ.. جنةُ كنعان
بيتُ أبى.. بيتُ عُرسى
وخمائلُ غَرسى
فرحةُ قلبى العائد فوق خيولِ العهد.
فرحةُ سيفى الفاتح رَحِمَ الأرض
فيها قد وُلدِ.. وكان المهدْ.
من ثديى رضعَ اللبنَ العسلَ الوعدْ
ـ نهرٌ كاذبْ
ومياهٌ لاتدومْ!
مَنْ فقَدَ الحبْ..
فقَدَ الربْ.
هل تلدُ العاقرُ طفلا؟
هل ترضعُ مَنْ ليس لها ثديان؟
قال الرب:
(اكسرُ هذا الشعبَ..
كما يُكسر فى الليل إناءُ الخزّافِ..
فلايُجبر من بعد)[1]

ـ قلبُكِ مملوءٌ حقدا
قلبُكِ.. غاباتٌ من عوسج
يابنتَ الصحراءِ وبنتَ الهودجْ
كيف يعيش السوسنُ بين الشوك؟!
فى طبعكِ ريحُ السمومِ وغَدْرُ الجمالِ..،
وتحت رمالك بئرُ مياهٍ مالحةٍ..
وعيونُ دماءْ.

نارٌ تنضح من أسرارِ الجحيمْ
حضنكِ أسوارٌ وقلاع
والطفل الراقد فى حضنكِ..
لم ينمْ من ألفىْ عام
لم يذق جفنه أطيافَ الوسَنْ.
لم يذقْ قلبهُ شهدَ ترابِ الوطنْ.
إبنيالمنزوع.
من ثديى. من بين ذراعىْ.
مازال غريبًا بين ذراعيكِ..،
شمالك تحت حنايا رأسه
ويمسينُكِ ممسكةٌ بالسيفْ
لم يزقع جفْنُه أطيافَ الوسَنْ.
لم يذقْ قلبهُ شهدَ ترابِ الوطنْ.
إبنى المنزوع..
من ثديى.. من بين ذراعىْ.
مازال غريبًا بين ذراعيك..،
شمألك تحت حنايا رأسه
ويمينُكِ ممسكةٌ بالسيفْ
كيف ينامْ..؟
يتدثَّر بشتاءِ الخوفْ!
ـ قد تركْتِ الطفلَ هنالكَ فى البريّةْ
ممسوخًا بملا محه العربيّةْ
لحظةَ أنْ حكمَ سليمان (٢)
ورفَعَ السيفَ ـ سيفَ الحكمه ـ
كيف الآنَ..؟ وقد عاد إلىّ..
ـ فى القرن العشرينْ ـ
تبكين على ثوبه.. تندبينْ!
انتِ فقأت عيونَكِ..

علّقت على أسوارِ الندمِ النورْ.
بْعت لُغاتك..
بعت مراياك السودَ لوجهكِ فى الظلامْ.
ورهنْتِ نخيلَكِ وكرومك.
- يا صانعةَ الشرَينْ..
ماذا تعنى الحكمة للحسيّة؟
غير اللدغه..
سيفُكِ وسيوفُ العالم..
فى غمدِ الجرح اجْتَمَعَتْ.
وعلى ثوبى اقْترَعَتْ..
واقتسَمَتْ..
الطعنةُ فى قلبى صرَخَتْ

: لاتشطرْ طفلى نصفين.

لاتجعلْ موتى.. موتين.

وطلَبتُ من الربْ
رحمةً.. لاذبيحةَ موتْ
ثوبى قد مزَّقتُهُ..
لكنى لم أخلعْهُ أبدا.
أنتِ خلعتِ على الصخرةِ ثوبَكِ..،
حين جَعلْتِ - برغمى -
مِنْ جلدى ودمائى لكِ ثوبا!
صار حزنى عظيمًا كالبحر.
طاهرًا كالشمسْ..
(وبكينا يومَ غنى الآخرونْ
ولجأنا للسماء..
يومَ أزريبالسماء الآخرون)(٣)

«حاشية»

جرحى ـ جرحُ السنواتِ الخمسين ـ

سيظلُّ على الآفاقِ.. حمامةْ.

تحمل تحت جناحيها سيفا

صَقرًا يبحثُ عن ورْقةِ زيتون.

وسيظلُّ الكرمةَ.. والحنظلَ..

والصخرةَ.. والنهر.

يزهرُ فى عشبِ الأرضِ ورملِ البحرْ.

جرحى.. أقوى من رمحٍ مزروعٍ فى الريح

أطول من قامتهِ ـ يسقيها الدم ـ

جرحى ـ جرح السنوات الخمسينْ ـ

قد تعلّمَ أسرارَ القبرْ

وغناءَ حمام عند مجارى النهرْ

جرحى.. سوف يقوم من الأمواتْ

من موتى.. سيقومْ

بالحقيقةِ.. سوف يقوم.

بالحقيقةِ.. سوف يقوم.

هوامش

١ ـ سفر أرميا (١٩: ١٠)

٢ ـ سفر الملوك الأول ـ رواية سليمان الحكيم

٣ ـ من قصيدة «غرباء» ـ سميح القاسم

مصطفى الأسمر

كلب



بتدبير مقصود من جانبى تخيرت منضدتى بمكان يسمح لى برؤية مربع كامل من الميدان ومستطيل غير قليل من الشارع وكل المقاعد والمناضد داخل المقهى، منذ البداية استرعت انتباهى طاولة يتحلقها أربعة.. استجبت لموهبة كامنة فى أعماقى فأطلقت شعاع عينى أتثبت من ملامحهم لعلى أكتشف فيها سر اهتمامى بهم، لم أجد ما يميزهم عن غيرهم شكلا.. كانت مفردات وجوههم عادية لا يوجد عليها ما يثير الدهشة، لم انخدع، تمسكت بحاستى المميزة وصممت أن أعرف لماذا هم بالتحديد الذين استرعوا انتباهى منذ البداية دون سواهم؟ وكخاصية اشتهرت بها أرعشت أذنى وجمعت كل طاقتى وقدرتى فيهما لأتصنت على حديثهم، أحبطنى أننى لم أوفق تماما إذ وصلنى حوارهم كلمات مبتورة مشككة لا تعبر عن شىء.. كانت كلها عبارة عن أحاديث معادة مكررة طالما سمعتها. مجرد أخبار عن أحوال الأبناء فى المدارس، وحكايات عن شئون العمل على اختلافه بالنسبة لهم، ومشاكل الحصول على السلع التموينية وارتفاع أسعارها.. أعدت ترتيب مفردات ما وصلنى من ألفاظ علنى إذا ربطت بينها أكتشف فيها سرا.. خانتنى فراستى.. أصبح الحل الوحيد الباقى أمامى أن أجد طريقة تقودنى إلى مائدتهم أشاركهم الجلوس حولها. والتحدث معهم.. استبعدت فكرة استعارة الصحيفة المطلة من جيب أحدهم كطريقة مستهلكة للتواصل معهم، أيضا استسخفت حكاية تقديم خطاب ومناشدة أحدهم القيام بترجمة مضمونه لضعفى فى مفردات اللغة المكتوب بها.. ثم وأدت فى خاطرى فكرة استعدادى لتحدى أحدهم أو هم جميعا فى عشرة طاولة أو دور دومينو استحضرت كل الأسباب والحجج التى أعرفها أو مارستها فعلا من قبل فلم ترق لى واحدة منها.. كان الأمر يلزمه طريقه غير تقليدية.. قلت بحسم، ما المانع أن أقحم نفسى على طاولتهم ثم أترك للأحداث

نفسها حرية الحركة.. استرحت لهذا.. تقاربت رءوسهم بطريقة مريبة واستفزنى حديثهم الهامس والحركة الدءوبة لشفاهم.. زاد اقتناعى أن الأمر لم يعد ينفع معه سكات وأن على أن أتصرف بأسرع مما خططت من قبل إن أردت لمهمتى نجاحا حتى لا تسبقنى الأحداث.

سحبت شعاع عينى عنهم اتجهت بهما إلى المربع المرئى من الميدان، رأيتهم كما أمرتهم وقوفا فى نفس النقطة التى حددتها لهم، تبادلت وإياهم النظرات، وانتظرت منهم أن يتصرفوا وفق ما اتفقنا عليه لكنهم ظلوا على جمودهم.. قلت: كأن الأمور تسير معى سيرا حسنا ولا ينقصها إلا هذا الغباء منهم ليزيدوا تكديرها، رجعت أتابع رجال المنضدة بنفس الهمة وأنا حريص ألا يفوتنى من تصرفهم مقدار حبة من خردل.. كان منظرهم قد اكتسب شكلا جديدا فبعد أن تقاربت رءوسهم تداخلت ملامحهم ولم يعد بمقدورى أن أميز بين الأنوف والعيون والأفواه تحول المنظر إلى مجرد خصلات متداخلة من الشعر متعدد الألوان.. استجبت للصرخة الآتية من الخارج كان مصدرها المستطيل المرئى من الشارع.. تبينت فى وضوح أحد المتعاركين كان واحدا ممن زرعتهم بمعرفتى وكان الآخر يشل حركته تماما بالسيطرة على ذراعه شغلت بأمره وتوزع انتباهى بينه وبين رجال المقهى. أسعفتنى خبرتى تأكد لى أنهم لا محالة وراء كل ما يحدث وأن من الواجب التعامل معهم بكل الحذر والحيطة، بات واضحا حتى للأبله أنهم يخططون لأمر قد انتووه، وأنهم مبيتون لتنفيذ حدث جلل لحظة ظهوره.... ولو حدث هذا فى منطقتى لكانت مهانة لى ما بعدها مهانة، فبغض النظر عمًا ينتظرنى من تحقيقات واستجوابات قد تصل فى النهاية إلى حد العزل من العمل، إلا أن معاقبتى لذاتى كانت ستفوق بمراحل كل ما ينزل بى من عقاب.. استنفرنى تفكيرى فى الموقف فانسلخت من منضدتى وتوجهت إليهم، دون استئذان جلست بينهم، راعنى أنهم ثلاثة سألتهم متحفزا:

- أين الآخر؟

قالوا: عن أى آخر تسأل؟

- من البداية كنتم أربعة، والآن لماذا أنتم ثلاثة فقط؟

- هكذا كنا منذ البداية، ثلاثة لا أربعة.

- بل كنتم أربعة.

- بوسعك أن تسأل وتتأكد..

- اسمعوا وافهموا جيدا أنا لن أسمح لأحد أن يخدعنى

ـ نوافقك.

ـ أمامكم أربعة أكواب شاى فارغة.

أمنوا على حصرى للعدد ولم يعلقوا، قلت:

ـ إذن كان هناك رابع.

علق أحدهم بعفوية:

ـ الكوب الرابع يخصنى فقد تعودت أن أحتسى كوبين بدلا من كوب واحد

أكد الجالس عن يمينى:

ـ فعلا، وهى عادة تكلفه الكثير..

قال الآخر:

ـ حاولنا معه كثيرا كى نثنيه عن هذه العادة المكلفة توفيرا لنقوده القليلة فلم ننجح

قلت بقطع:

ـ رابعكم هو من يتعارك هناك بالخارج (صمت وأكملت) مع رجل من رجالى أشرت بيدى مؤكدا.. قالوا:

ـ لا أثر لشجار هناك.. أنت واهم..

كان الحق معهم تماما.. أزعجنى أننى لم أتبين هذا فى حينه فبانتقالى إلى طاولتهم اختلف المقطع المرئى لى.. كان المنظر فى شكله الجديد جزءا مربعا من الشارع أبرز ما فيه شجرة باسقة متشعبة الأغصان مخضرة الأوراق الغزيرة، كانت الزهور تفترش فيها مساحات واسعة، كنت أعرف كل شبر فى المنطقة فهى تقع فى مجال اختصاصى، وكنت أنا المكلف بتأمينها وقد أجمع الكل أن لى حاسة قوية تتنبأ بالأحداث فى الزمان والمكان.. وغالبا ما كنت أنجح فى تحديد مكمن الخطر فى أى مكان حتى وهو يبعد عنى عشرات الأمتار، وأنبه إلى احتمال حدوثه حتى قبل الشروع فى تنفيذه بأيام.. ولبراعتى هذه منحت العديد من العلاوات والمكافآت.

وكم كان يفرحنى الوصول إلى مكمن الخطر أكثر بكثير من كل عبارات الثناء والتمجيد التى كانت تنطلق بها الأفواه..

قلت لهم:

ـ فليخرج كل منكم بطاقة إثبات شخصيته.

قالوا: لماذا؟

ـ أريد أن أتأكد من تكونوا، فمنظركم منذ البداية يبدو مريبا..

قالوا بتحد سافر:

ـ اسمع يا هذا إننا لن نستجيب لطلبك هذا إلا إن عرفنا من تكون وما هى وظيفتك؟

تحاورت مع نفسى قبل أن أحدد إجابتى :

ـ ليس هذا من شأنكم

ـ أرنا ما يثبت شخصيتك نخرج لك فورا بطاقاتنا عن طواعية تتفحصها كما يحلو لك وعلى راحتك.

أزعجنى أن الأحداث ابتدأت تسير عكس ما قدرت لها، فوجدت من المناسب أن أوضح لهم من أكون، لأستعيد مهابتى فى عيونهم وألقى الرعب فى قلوبهم.. أخرجت بكل ثقة حافظتى، قلت لهم وأصابعى تبحث عن بطاقتى الدالة على عملى.

ـ ستعرفون أهميتى وحينها ستتوسلون كى أصفح عنكم..

تخافت صوتى عندما افتقدت أصابعى بطاقتى بملمسها المميز.. قالوا ابحث عنها بتؤدة فقد تكون وضعتها فى مكان لا يخطر لك ببال ونسيته.

حاولت الكلام كما تعودت دائما فلم تسعفنى فراستى.. طلب أحدهم لى «فنجان قهوة» وقال :

ـ قد يساعدك البن على التركيز والتذكر..

تأكد لى أنهم يسخرون منى بحثت بعينى عن رجل من رجالاتى، كان مربع الشارع خاليا منهم وكانت الشجرة تنشر ظلالها على المكان كله وتحصر الرؤيا فيها فحسب... قال الجالس عن يمينى :

ـ نمنحك دقيقة واحدة لتثبت لنا من تكون وإلا فلتغادرنا فورا.. أهمنى عجزى وقلة حيلتى.. استنفرت كل حواسى وخبراتى الموروثة والمكتسبة، خذلتنى لأول مرة.. كانت كل مميزاتى التى أتفاخر بها معطلة.. قال من يواجهنى :

ـ اسمعنى جيدا.. سأطلب زهرا لنحتكم إليه..

تصبب عرقى ولهثت.. قال:

ـ اختر الرقم الذى يروقك ولتلق أنت بيدك الزهر فإن جاء الوجه على الرقم الذى اخترته أنت سنسمح لك أن تنصرف.

استكمل آخر :

ـ ولكن إن خذلك الزهر فعليك أن تقدم ما يثبت شخصيتك حتى إن اقتضى الأمر أن تخلع كل ثيابك وإلا فلن تنصرف.

انزعجت بعد أن بات واضحا لى أن ما حاولت إخفاءه لسنوات طوال من علامات بجسدى أصبح عرضة للانفضاح وأن هذا الأمر قد أصبح وشيك الوقوع.. زاد لهاثى وتدلى لسانى وجحظت عيناى.. قالوا :

نعفيك من عبء اختيار الرقم لتكون فرصتك أكبر.. سنختاره نحن لتصبح فرصتك بالنسبة لنا ٥ إلى ١ أى سيكون من حقنا وجه واحد ولك خمسة وجوه..

ألقى أحدهم الزهر.. جاء الرقم كما توقعوا تماما.. دهمنى الأمر فبسطت ذراعى فوق الطاولة، وقبل أن أقعى برأسى بينهما تشممت بأنفى وعينى المكان كما دربت.. تبين لى أن رابعهم يصعد الشجرة حيث كان عش العصافير ذاخرا بأفراخه الوليدة.



نبيل حداد*

من أدب الحرب

رواية «الرفاعى» لجمال الغيطانى

- ١ -

بات الآن قضية مسلمًا بها أن موضوع العمل الفنى، الروائى بخاصة، لا يحدد درجة نجاح العمل، ذلك أن اختيار الموضوع فى ذاته لا ينطوى على إبداع، بل هو ثمرة جاهزة ملقاة تحت الشجرة بانتظار عابر سبيل يلتقطها شاعرًا كان أو قاصًا أو روائيًا، مبدعًا كان، أو مجرد محرر كتابة وظيفية أو إعلامية؛ وإنما العبرة بالمضمون لا الموضوع، بما يشتمل عليه المضمون من فكر ودلالات، وذلك دون أن نغفل - بطبيعة الحال - عنصر التشكيل الفنى الذى يتضافر مع المضمون فى لحمة عضوية هى التى تكسب العمل هويته الخاصة، وتضفى عليه شخصيته وكيانه.

ولئن كان الموضوع فى ذاته لا يحدد درجة النجاح الفنى فإن هذا لا يعنى بأنه، أى الموضوع، ليس عنصرًا من عناصر العمل الروائى، ولكنه عنصر خارجى إن جاز القول، وحين تتحول مفردات هذا العنصر إلى مكونات داخلية فى نسيج العمل الروائى، يصبح الموضوع مضمونًا، ولكن تحول الموضوع إلى مضمون يتطلب - من جملة ما تتطلبه العملية الإبداعية - درجة عالية من الوعى الفنى والموضوعى، من هنا يمكن القول إن أهمية الموضوع فى العمل الروائى ليست فى درجة أهميته الموضوعية أو الخارجية، فقد تستوى فيه هذه الدرجة بين خصام زوجين أو حرب كونية بين قطبين عالميين، بل إن أهمية الموضوع تنبع من درجة وعى الروائى بمفرداته الموضوعية، بوصفها مرجعًا معرفيًا لازمًا لنوع من الفنون يقوم فى الأصل على تمثيل الواقع والإيهام به.

* جامعة اليرموك إربد - الأردن

وعلى أساس ما سبق نستطيع أن نسجل لرواية «الرفاعي» التي أصدرها **جمال الغيطاني** سنة ١٩٧٧ نجاحًا باهرًا في تحويل المفردات الموضوعية التاريخية (الخارجية) إلى عناصر مضمونية،، إذ إن **الغيطاني** أحسن في اختيار لحظة متوهجة في ذاتها هي حرب أكتوبر ١٩٧٣ والحرب نموذج متطرف بطبيعة الحال، بل إنها أبرز نماذج التطرف في مسيرة الإنسانية، سواء على مستوى المجتمع أو مستوى الفرد، وفي هذا الموقف النموذجي المتطرف تتماهى الأبعاد العامة والخاصة لدى المقاتل، وما من شك في أن التقاط خيط ما في هذا الموقف يعطي بنى درامية لا حدود لعطائها الفني، إذا ما وقع هذا الخيط في يد روائي متمرس متمكن من أدواته، وأعظم مثال على هذا رواية «الحرب والسلام» **لتولستوي**.

لقد تجمعت للروائي في «الرفاعي» شروط النجاح في الرواية التاريخية، وأول هذه الشروط حدث ضخم ينطوي على تطرف نموذجي، وشحنات درامية، وتحول مصيري للإنسان والمجتمع والأمة بعامة، إنه لحظة مفصلية يتضافر فيها الواقع الموضوعي مع العالم الداخلي للشخصية النموذجية (المقاتل) بصورة لا مثيل لها، وبالإضافة إلى هذا فقد توافرت لدى الروائي خبرة موضوعية، بل تجربة مباشرة (**فالغيطاني** كان عسكريًا ثم مراسلاً حربيًا أثناء الحرب) وقد زودته درايته الموضوعية والإنسانية بالحرب وأجوائها وأسلحتها ومواقعها ومعاركها ومقاتليها، بذخيرة فكرية ومعرفية جعلته ينجز جانب الصدق التاريخي في روايته على وجه صحيح، وتكفلت أدواته الناضجة بإنجاز الصدق الفني، فكان إنجاز «الرفاعي» من ثم ثمرة علاقة توازن تدين لاحترام الحقيقة التاريخية من جهة ومراعاة المتطلبات الفنية من جهة أخرى.

يمكن القول إن «الرفاعي» رواية تاريخية بالمعنى الذي يذهب إليه **لوكاتش**[١]، أي إنها رواية تستمد مادتها من التاريخ، وهذا النوع من الروايات يتخذ التاريخ إطارًا له، ويجبر القارئ على الاتحاد مع الشخصية المحورية وغيرها من الشخصيات، وهو يختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهية، ويربط بينها كما ترابطت في الواقع لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة[٢]. ومع أن **الغيطاني** احترم الحقيقة التاريخية وجعلها إطارًا أساسيًا بحكم عمله، فقد تجاوز في جعل التاريخ مجرد خلفية بأن جعله مادة أساسية للرواية، وإضافة إلى هذا فإن العمل خضع لوجهة نظر تكاد تكون صارمة، وهي الحرص على استحضار المادة التاريخية التي تعمق الصورة البطولية للشخصية والاقتصار على هذا الوجه، ومن الواضح أن **الغيطاني** قد أفاد من الشهادات الحية والوثائق التاريخية وربما الصلات الإنسانية المباشرة؛ لقد توقف **الغيطاني** عند جانب واحد تقريبًا من جوانب شخصية بطله وهو الجانب العسكري، أو «الرفاعي مقاتلاً و بطلاً شهيدًا»، أما الجوانب الأخرى التي وردت عن شخصيته، فقد جاءت لتكمل الجانب العسكري من شخصية الرفاعي، أو لتعمق صورة البطل جنديًا محترفًا، بل يمكن القول إن التزام **الغيطاني** بالحقيقة التاريخية يجعل من «الرفاعي» مصدرًا تاريخيًا إلى جانب كونها رواية فنية، وذلك إذا ما أخذنا في عين الاعتبار الشروط الى يقوم عليها المصدر

التاريخي، وأهمها معاصرة الكاتب (المؤرخ) للأحداث التي يكتب عنها. على أن **الغيطاني** لا يقدم تاريخًا فحسب، بل إن التاريخ العام ليس هاجسه الرئيسي، لكنه - أي التاريخ العام - مجرد إطار يتحرك فيه، وتتجلى في وقائعه الخصائص الذاتية لبطله وإسهاماته في صنعه بوصفه نموذجًا قائمًا على رابط عضوي لا ينفصم بين الإنسان فردًا والإنسان كائنًا اجتماعيًا أو عضوًا في جماعة ما، حسب مفهوم **لوكاتش** للنموذج[٣]. فالحرب هنا هي بيئة هذا العمل، ومن ثم فإن العلاقة بين الواقع الشخصي للبطل، وبين التاريخ العام، هي علاقة العمل ببيئته، أي بحقيقته الزمانية والمكانية والاجتماعية. وبعبارة أخرى فإن **الغيطاني** يجعل الفن يتعالى على التاريخ، فهو لا يقع أسيرًا له بل يستعمله.

إن **الغيطاني** لم يجر إذن على النوع الأدبي، بل حقق - بشكل عام - شروطه هنا، كما أنه في الوقت نفسه لم يناقض الحقيقة التاريخية، بل استجلاها وانجزها وصورها فنيًا واستحضرها بالقدر الذي تحتاج إليه وتقتضيه مقتضيات الخطاب الروائي، وغني عن القول إن العمل الروائي لا يستمد شرعيته الفنية من منابعه الموضوعية، بل من تصويره الفني لهذه المنابع ضمن سياقها الخاص ومنطقها المتآلف الذي يبدعه الكاتب؛ إن الشكل الفني، وهو مربط الفرس، هو الذي يستخدم هذه المنابع، وهو الذي يشكلها في نهاية المطاف. ومن هنا يمكن القول إن العمل الروائي لا يتحرر من التاريخ أو من سيرة الحياة أو من الترجمة الشخصية بالقدر الذي يستمد وقائعه من الواقع الموضوعي أو الخارجي كما هو عليه أو لا يستمدها، بل بالقدر الذي ينأى بعمله عن تصوراته والقدر الذي يصبح فيه العمل مستقلاً بذاته لا عالة على تصورات صاحبه، ولا يعني هذا أن العمل الروائي لا ينطوي على وجهة نظر ما، بل إن وجهة النظر هي أساس مهم في بناء هذا العمل، لكنها وجهة نظر الراوي أو الشخصية أو العمل لا المؤلف، اما وجهة النظر الحقيقية للمؤلف، فإنها تحتاج حتى تعلن نفسها، إلى أكثر مما يحتاج إليه العالم النفسي من تشريح وتحليل سواء في العمل أو كاتبه.

بشكل عام، فإن هناك جانبًا آخر، خطأ آخر في الرواية لابد ان المؤلف قد أعمل فيه خياله، ولكنه الخيال الافتراضي، الخيال الذي يحاول استحضار امور أو مواقف لابد أنها حدثت، فالخيال هنا مسايرة لواقع تاريخي، ومحاولة لفهم جانب واقعي، بل سعي لتكميل هذا الجانب، وهذا ما يتمثل في محاولة لاستجلاء الجانب الشخصي (غير العسكري) والأسرى للبطل، على ان هذا استجلاء، وإن اعتمد - على ما يبدو - على الخيال الافتراضي، فإنه - للمفارقة - لا يخلو من نمطية، في حين أن الجانب العام، جانب المقاتل، جاء على قدر كبير من النمذجة، مع ما ينطوي عليه الفرق بين شح العطاء النمطي، وحيوية، بل خصب النماء النموذجي، ولعل السبب في هذا راجع إلى رغبة المؤلف في عدم الخوض في مغامرة خيالية قد تنطوي على جور وربما تحريف لواقع الجانب الشخصي في حياة بطله كما عاشه، ومن ثم لجأ إلى الافتراض المحسوب مفضلاً الوقوع في براثن النمطية على الانزلاق في صور خيالية تحقق الصدق الفني ولكنها قد تجافي الصدق التاريخي، وهي ناحية تحسب للرواية وعليها في الوقت نفسه.

وتأخذ تلك الوقائع الافتراضية حيزًا كبيرًا فى القسم الأخـيـر من الرواية الذى يطلق عليـه الكاتب اسم «النشـور». حيث يترك الراوى بطله بعد أن استشـهد ليلازم وعى زوجته (نادية) مستعيدًا من خلال هذا الوعى ذكريات حياتهما المشتركة خلال سنى زواجهما الأولى. ثم يلازم الراوى نادية وهى تعيش ساعات الحزن الأولى؛ والوصف هنا يكون عـامًـا، والموقف نمطى، يكاد ينطبق على أية حالة مماثلة: «وعندما جاءها الخبر يوم الجمعة حط على كتفيها ثقل بغيض وتوقف الزمن فى صمت باتر وأدركت أنها الخاسرة الأولى فى الدنيا، وبدا البيت عمرًا كاملاً وكل ما فيه مضمخ بروائحه، فكل قطعة اختارها معها. وهنا جلس وهنا ضحك وهنا حمل سامحًا (ابنه) فوق كتفه عندما بلغ من العمر سنة وأمام حجرتها توقف وسـأل، هل نام سـامح؟ هل نامت ليلى؟ فى الصـالة انتظرته وخفق قلبها عند سماعها لخطوتيه الأخيرتين قبل ولوج المفتاح فى الباب، وعرفت أنها ستعيش انتظارًا من نوع آخر أنه طويل المدى ومضن ومرهق للعمر»[٤]. لاشك فى أن الوصف مؤثر، لكنه تأثير ناجم عن الموقف نفسه ضمن المرجعية الإنسانية العامة ومن هنا فإن إسهام هذا الموقف فى تطوير الصورة الخاصة للشخصية (نادية) إسهام متواضع. ولا تقتصر المواقف الافتراضية فى هذا القسم (النشور) على شخصية نادية، بل إن عرض شـخـصـيـة الرفـاعى لم ينج على الرغم من العطاء النموذجى لهذه الشخصية - من إسار الافتراض الذى جاء - على ما يبدو - نتيجة إصرار مبالغ فيه على تعميق الهيئة النموذجية للمقاتل من خلال المفارقة الناجمة عن عرض الجانب الخاص من شـخـصـيـة الرفـاعى إزاء الجانب العام الأساسى. هناك إذن جانبان للشخصية المحورية، جانب أساسى، أى الجانب العسكرى حيث تأخذ اللمسات الموضوعية فى هذا الجانب أقصى تجلياتها من بطولة فى التعامل مع العدو، واحتراف كامل فى التعامل مع الآخرين، وحين تستغرق هذه السمات الموضوعية الخصائص الذاتية للشخصية وتتغلغل فيها تأخذ الشخصية صورتها النموذجية وتكتسب عطاء النموذج بما فيه من سمات عامة موصولة بل مندعمة بالخصائص الذاتية: «وعندما عاد يحمل بعض الثياب قالت، ألم تناقش البائع فى الأسعار. قال بدهشة، لم أفكر فى مناقشة الأسعار فهى مكتوبة فى الفترينة، ثم قال إنه لم يعتد المناقشة. وفى لحظات أخرى دخل المطبخ وفتح الدولاب وتأمل العلب والصناديق الصغيرة، وسأل، ما هذا؟ عندئذ تقف و(يديها معقودتين) أمام صدرها وتجيب «صابون» وسأل مشيرًا إلى بعض الأكياس، وهذا؟ قالت «زبيب من بقايا رمضان» وتتقدم خطوة تقول «أنا سأريحك». هذا سمن، وهذا زيت، وضحك وقال «أنا لا أطالب بالجرد»[٥] هكذا إذن فإن دراية البطل تكاد أن تقتصر على الجانب العسكرى، بل إن استغراق هذه الدراية شمل اهتماماته الأخرى، بل إن ألفاظه من قبيل «الجرد»، و«المناقشة» التى ترد خارج نطاق حياته العسكرية ذات «أصل» مهنى مستمد من مهنته مقاتلاً.

هناك إذن بعدان فى الشخصية يتضافران فى إسباغ السمات الخاصة للبطل: البعد الرسمى له بوصفه مقاتلاً ضاريًا لا يعرف الرحمة مع أعدائه، والبعد الذاتى الإنسانى الرقيق فى تعامله خارج نطاق الأعداء، مع الزملاء والمرءوسين الذين يتابع شئونهم الخاصة وكأنهم أفراد فى أسرته، ومع الزوجة والأولاد الذين لا يرون فيه

سوى طيف ملاك: «وتنظر إلى وجهه الهادئ الحلو الآمن التقاطيع والوديع الملامح، وتنفسه البطئ فتقول بصوت خافت «يا حبيبى»[٦] وبهذا التقابل يفلح **الغيطانى** فى إنجاز نموذج حى لا مجرد شخصية روائية؛ فالنماذج تبقى فى وعينا لما فيها من ديمومة فائقة؛ إذ تظل تضج بحياة أقوى وأبقى من الشخوص الذين نعرفهم فى محيطنا الاجتماعى، ولعل السبب فى تمتع الشخصيات - النماذج بوجود أغنى وأحفل بالدلالة وأشد استعصاء على التقدم والمحو يعود إلى مشاركتنا فى توليدهم وإنتاجهم عند الفقراء، كما يعود إلى كوننا نعرف من دخائلهم عن طريق التصوير الفنى ما يهتك سر الوجود وينفذ إلى طواياه مما لا نكاد نعرفه عن أقرب الناس منا فى الحياة اليومية[٧]. ولاشك فى أن جزءًا كبيرًا من النجاح الذى أصابه **الغيطانى** فى إنجاز بطله النموذج مرده إلى الدراية الموضوعية - ناهيك بالفنية - التى يتمتع بها، وربما كان لتجربته المباشرة مراسلاً حربيًا - كما أسلفنا - دور فى إثراء درايته المعرفية عن الموضوع يخوض فيه: الحرب، ولحسن الحظ، فإن هذه الدراية، وتلك المعايشة للحرب، المرجعية التاريخية للأحداث والشخصيات لم تشكل إغراء للمؤلف ينزلق به إلى المستنقع الذى طالما وقع فيه عدد كبير من الروائيين الذين يتخذون التاريخ مادة لمضامينهم وهو الجرى وراء التوثيق لذاته. إن خيط التوازن بين ما هو فن وما هو تاريخ لم يفلت من بين يدى المؤلف.

- ٣ -

مع أن **الغيطانى** يبدأ روايته بلحظة تاريخية مستمدة من الواقع الخارجى (السادس من أكتوبر ١٩٧٣) فإن الزمن فى الرواية زمن خاص بالعمل، وليس التاريخ هنا أكثر من إحالة خارجية تربط الحدث الروائى بالحدث الحقيقى مما يدعم عنصر الإيهام ويغذى الواقعية الفنية للحدث. وحتى يؤكد الروائى استقلالية زمنه وخصوصيته فقد اتخذ من لحظة استشهاد البطل نقطة مركزية بل حدثًا مرجعيًا تنتهى إليه كل الأمور وكل الأزمات، وعلى أساس من هذا فإن اليوم الأول للحرب (السادس من أكتوبر) هو اليوم الثالث عشر روائيًا، أى اليوم الذى يسبق استشهاد الرفاعى بثلاثة عشر يومًا. أضف إلى ذلك أن المؤلف يعمد إلى الإشارة إلى بعض الأيام ويغفل بعضها الآخر، أى أنه ذكر الأيام: السادس والسابع والثامن والتاسع من أكتوبر ١٩٧٣ ثم قفز رأسًا إلى اليوم الرابع عشر من الشهر نفسه، واستثنى اليوم الخامس عشر ليعود بعد ذلك إلى الأيام التالية بانتظام، فيتوقف عند اليوم التاسع عشر من أكتوبر، وهو يوم استشهاد الرفاعى، وهو يكرر الطريقة نفسها فى التقويم الخاص بالرواية (الذى يتخذ من لحظة استشهاد الرفاعى نقطة مركزية) حيث يستثنى الأيام السادس والسابع والثامن والتاسع وينتقل رأسًا إلى اليوم الخامس فالرابع فالثالث فالثانى، فاليوم التاسع عشر بالتقويم الخارجى، ويلاحظ أنه لا يذكر «اليوم الأول» المقابل لليوم التاسع عشر من أكتوبر حيث يندغم التقويمان معًا، وفى هذا إشارة فنية واضحة، وهى أن يوم استشهاد الرفاعى، من وجهة نظر الرواية، ليس يومًا يقتصر على زمن الرواية فحسب بل هو حدث روائى وحدث تاريخى كذلك، إن حدثًا كهذا يستوعب التاريخ والفن.

ولكن لماذا توقف الراوى عند بعض الأيام وأهمل أيامًا أخرى؟ يمكن القول بداية إن هذا يندرج تحت مبدأ أساسى نهض عليه الفن القصصى منذ ظهوره وهو مبدأ العزل والاختيار، لكن هذه الحركة الفنية فى «الرفاعى» تتخطى هذا المبدأ لتتجلى فى هندسيات شكلية متعاضدة مع المضمون، والقيمة المضمونية هنا تكمن فيما لم تقله الرواية أى فى كون الأيام التى جرى إسقاطها أيامًا خاملة من ناحية الأحداث الروائية. ولعل هذا التشكيل الزمنى فى «الرفاعى» مشابه إلى حد كبير لما صنعه المؤلف فى روايته «الزينى بركات»[8] حيث أسقط خمس سنوات من السرد الروائى الذى يقوم على عشر سنوات. وبذلك يؤكد **جمال الغيطانى** المفهوم الحقيقى للزمن الروائى بوصفه الزمان الذى يحتشد بالأحداث ذات الدلالة الفنية، ويحتشد بالتجربة الإنسانية، ويمور بالحياة الممتلئة، إنه الزمن المعيش.

كذلك الأمر بالنسبة للمكان فهو بدوره المكان المعيش، لا مجرد حيز هندسى ذى جدران صماء. إن المكان جزء من الحدث، جزء من الفعل الإنسانى، كما أن هذا الفعل يخضع لسلطة المكان: «أما احتكاك الأحذية بالصخور فلا يحدث أى صوت بفضل طبقات الفلين المضغوط، ينظر إلى السماء، يتأكد من أوضاع النجوم، الاتجاه صحيح، بحسه يدرك أنهم يسلكون الطريق الصحيح، لكن لابد من استشارة الأشياء الآلية التى لاتتغير مواضعها أبدًا، يتوقف أمام ربوة متوسطة الارتفاع.. ضوء النجوم أو هذا الوهج الخفيف الذى يسبق شروق القمر، فى وثبات سريعة يرتقى الربوة، يتبعونه بنفس الترتيب، يلى هذه الربوة مسطح من الأرض يتخلله حفر، ثم مضيق صغير يقطعونه جريًا تفاديًا لخطر الحصار، يكره القتال وظهره إلى مانع إلا إذا أجبرته الضرورة»[9] هكذا إذن تتواطأ الصخور مع المقاتل فلا تشى به، وهكذا ترشده النجوم إلى هدفه بعد أن يستشيرها، أما الربوة والحفر والمضيق فهى بدورها جزء من الخطة ومكون أساسى فى حدث القتال يأخذها المقاتل فى اعتباره كما يصنع مع العدو أو الحليف اللذين يتخذان موقفًا؛ فهما ليسا محايدين، والمكان بدوره هنا ليس محايدًا.

على أن تعامل **الغيطانى** مع المكان مجملاً لا يحقق الدرجة نفسها من الإنجاز الفنى الذى يحققه تعامله مع المكان مفصلاً أو مكثفًا؛ ففى صورة إجمالية، بانورامية لمصر، يستحضرها المؤلف من خلال وعى الشخصية لا نرى المكان يقوم فيها بأى دور، فهو ليس أكثر من صور فوتوغرافية تطوف فى ذاكرة البطل ويشده الحنين إليها: «يود لو يرحل إلى كل مدينة قضى (بها) زمنًا ليرى بيتًا، أو جرسًا فى مدرسة كان ينتظر رنينه بلهفة أو «كوبرى» (خشبى) فى بلقاس، وذلك المسجد المورق بالسنين فى ملوى، والمدق الترابى المؤدى إلى جبل درنكة بأسيوط، والقوارب التى تعبر النيل من الغرب إلى الشرق بالأقصر، وتسلق الجبل الفاصل بين معبد الدير البحرى ووادى الملوك، وتلك الصخرة غريبة الملامح فى أسوان، والمسلة الناقصة»[10] إن جمالية المكان فى هذا النص لا تنبع من وظيفتها الفنية المتحققة من العلاقات الجدلية التى يسهم فيها المكان بالحدث، بل إنها جمالية سلبية - إن جاز القول - جمالية مباشرة نابعة من تأثير المكان - بوصفه مجرد ذكرى - فى الشخصية، تأثيرًا أحادى

المستوى، مجرد خواطر تجول فى ذهن الشخصية ولا تؤثر من قريب أو بعيد فى «الموقف العملى» الذى تعيشه الشخصية، أو تصنعه.

وبناء الأحداث يسهم بدوره فى إنجاز الدلالات المضمونية؛ فالبناء هنا دائرى، أى تبدأ الأحداث وتنتهى فى نقطة متقاربة؛ البداية هى يوم السادس من أكتوبر ١٩٧٣، ثم تمضى الأحداث ثلاثة عشر يومًا إلى امام، لترتد الأحداث بعد ذلك إلى حرب يونيو ١٩٦٧، ثم تأخذ الأحداث خطًا صاعدًا نحو حرب الاستنزاف ١٩٦٨ - ١٩٧٠، وذلك ضمن ثنايا القسم الموسوم «بالتكوين». لكن الراوى الخفى كثيرًا ما كان يغوص بنا إلى الماضى البعيد نسبيًا ليعرض بعض الوقائع المتعلقة بحياة بطله، ولا سيما ما يتصل بزواجه من نادية، حيث نفهم أنه كون أسرة قبل استشهاده بنحو سبعة عشر عامًا، ولا يلبث الراوى أن يعود بنا ضمن القسم الموسوم «بالنشور» إلى الأيام التى أعقبت استشهاد البطل فى ١٩ أكتوبر ١٩٧٣، ويتوقف بعد أن يعرض علينا آثار استشهاد البطل على أسرته وزملائه واحدًا واحدًا، وعلى شخصية «أبى الفضل» بالذات، وهو مقاتل مصرى ينتمى إلى الأكثرية الساحقة سواء فى رتبته جنديًا، أو فى منبته فلاحًا، تنتهى الرواية وأبو الفضل يبشر بظهور الرفاعى: «سيظهر فى الجهات الأربع الأصلية، ويسرى إلى الكل، عندئذ سيمضون إليه، فواحد يحنو عليه، يضمه، وآخر برداء الحرب يظلله، وآخر بالصمت ينظر إلى وجهه، وآخر فى الهجوم يفديه، وآخر قبل الاقتحام يستأذنه، وآخر بعد الجرح يلوذ بجانبه، وآخر يقول نأيت عنا زمنًا طويلاً ولم نعتد منك البعد، فيقول أبو الفضل عندئذ، كان سكنه فى العمر، وضريحه فى قلبى..»[11]

هكذا إذن يتلابس الشكل بالمضمون؛ صحيح أن البناء هنا دائرى، ولكنه ليس البناء الدائرى المغلق، بل البناء الدائرى المتوالد الذى يشبه حركة الدوامات فوق سطح الماء وفى باطنه، فالدوامة تتولد من نقطة مركزية، ليتوالد عنها دائرة صغيرة فدائرة أكبر وهكذا، لقد بدأت الدائرة الأولى فى الأيام الأولى لحرب ١٩٧٣، ثم امتدت لتشمل الحربين اللتين سبقتاها، ثم اتسعت الدائرة فى «النشور»، لتشمل حياة الرفاعى وحياة شعبه، وليصبح الرفاعى باستشهاده لا مجرد مقاتل قضى فى ساحة الشرف، بل رمزًا، وملاذًا، وأيلولة لآمال شعب.

- ٤ -

لأسلوب جمال الغيطانى سمات خاصة عرف بها منذ اشتهر روائيًا بعد صدور «الزينى بركات» (١٩٧٢) وظل مخلصًا لهذه السمات فى كل أعماله تقريبًا ومن جملتها «الرفاعى»، ومن أبرز هذه السمات اتكاؤه على الجمل القصيرة، وهذا النوع من الجمل أقدر استحضارًا للعرض من الجمل الطويلة التى قد تناسب الوصف، كما أن الجمل القصيرة بالطريقة التى يقدمها الغيطانى أكثر كفاءة فى رصد الحركات الخارجية التى تقوم - فى الوقت نفسه - بكشف مزدوج؛ فهى تعرض الواقع الخارجى، كما أنها طريقة الراوى للولوج إلى العالم الداخلى للشخصيات، ومن ثم فإن الجمل القصيرة تعين على استحضار هذا التلابس بين العاطين البرانى والجوانى: «علا الموج حتى بدت القوارب وكأنها تسير فوق بعضها فى بحر من ثلاث طبقات، ثم تتبادل

الأوضاع، أعلى، أسفل، جز على أسنانه، حوله جدران شاهقة من الماء، فى لحظة تبدو السماء عالية، نائية جدًا، لا يدركها بصر، ولا تلوح فيها نجوم، وفى لحظة تالية يعلو القارب، يشعر كل من فيه أنه معلق، لا جاذبية تشده، ولا ثقل يحفظ اتزانه.. قبض بشدة على عجلة القيادة.. علمه اقتحام الليل، والعبور إلى أرض كل ما فوقها معادلة الا تهتز أعصابه من المفاجأة، لكن كثيرًا ما تلفت نظره الظواهر العارضة، تستوقفه طويلاً عند استعادتها بعد انقضاء حدوثها»[١٢] ومع أن الوصف البرانى يفضى إلى العالم الداخلى فى نهاية المطاف، فإن من الممكن أن نفترض، بناء على ما لاحظناه فى الاقتباس السابق، أن طول الجملة يقصر حين تتعلق بحركة خارجية، ويطول حيث ترصد حركة شعورية.

ومن جملة ما نلاحظه فى الأداء اللغوى عند **الغيطانى** احتفاؤه بالجملة الفعلية، وبالفعل المضارع على وجه خاص، ومن المعروف أن صيغة المضارعة أقدر - من الناحية اللغوية الصرف - على استحضار دينامية الحدث، وأشد إيحاءً بحيوية الحدث واستمراره، ومن ثم فهى تلائم حقًا أسلوب العرض القادر أكثر من غيره من الأساليب الأخرى على استحضار أجواء القتال وأحداث الحرب ويتجه إلى كابينة الطيار يجلس فى مقعد المساعد يضع السماعتين فوق أذنيه سيقوم بمهمة الملاح، إنه يحفظ ملامح الطريق والمعالم الأرضية.. يهتز الجسم المعدنى فى ثباته، فوق الأرض يبدأ ظل المروحة الرئيسية فى الدوران.. يجذب الطيار العصا القصيرة، تميل مقدمة الطائرة، إنها معلقة الآن، تنتظم الحركة، تتسع المسافة بين الأرض والطائرة، يتضاءل حجم المنشآت، يلمح رجلاً يلوح بيده، يرفع يده بتلقائية على الرغم من أن الآخر لن يلمح رده، تدور الطائرة ثم تستقر باتجاه الشرق»[١٣].

على أن الملاحظ أن للجملة الاسمية حضورًا كذلك، لكنه حضور يمثل حيث الكلام عن الحدث الناجز لا الحدث الحاضر: «تلك اللحظة أصبحت الآن ماضيًا، للمكان الذى تشغله الطائرة يتغير، والفراغ ليس بواحد، المهم تسديد الضربة، كل شىء يفلت ويمرق، لكن يجب الا يمر بالعلم صامتًا، كثيرًا ما قال للعقيد علاء وللشهيد عصام أن القتال كأى شىء تتعهده وترعاه، كلما بذلت جهدًا جنيت منه أكثر»[١٤].

إن **جمال الغيطانى** يتقن «فن اللغة»، ويعرف أن فى اللغة، طاقات لا يمكن تفجيرها إلا من خلال «الاستعمال الخاص» أى الاستعمال الذى يتولد للحالة التى يقف إزاءها فحسب، إنه استعمال - ولا نقول «استخدام» - متفرد يتجلى فيه قصد الأديب ولكن يتجلى فيه - فى الوقت نفسه - الوهج الاستاطيقى والقيمة السياقية للتعبير، وهى أمور ليست فى إمرة القصد ولا تقيدها حدوده، ولعل هذه المعادلة بين القصد من جهة، والقيمةالاستاطيقية للسياق من جهة أخرى تأخذ تجلياتها الواضحة فى الأداء اللغوى القائم على العرض لا الوصف: «انفجارات، طائرات تروى الأرض بالرصاص، قذائف تزرع الهواء بالشظايا، ينفجر قرص الشمس، الهواء من لهب، كل ما فى الكون يحارب، الصحراء كفن أبدى لا يبلى، صوت مصطفى متقطع كموجات اللاسلكى المرئية[١٥]، إن كلمة انفجارات تؤدى معناها منفردة فى السياق العام دون حاجة إلى سياق جملى خاص، ويلاحظ أن كلمة طائرات قد تقدمت على

كلمتى الأرض والرصاص، فهى أى «الطائرات» كالسماء - بما لها من علو وشمول - التى تنزل مطرًا مُرْوِيًا، لذلك تقدمت الكلمة لاستيعابها دلالات الكلمتين الأخيرتين. ولكن أى شمس هذه التى ينفجر قرصها؟ هل هى شمسنا أم هى شموس المعركة؟ إن تقدم كلمة «ينفجر» على المضاف والمضاف إليه يومئ بخصوصية التركيب اللغوى ويسبغ عليه من ثم وقعه وتأثيره، أما الهواء فيتحول إلى لهب؛ ولكن اللهب يحتاج إدراكه إلى إحساس إنسانى فمن الذى يستشعر هذا الإحساس الشخصية أم أى شخص آخر؟ وهنا تتخذ الصورة وضعًا مطلقًا ينأى بها عن محدودية الوصف ويلج بها إلى آفاق العرض، وتستجمع الكلمات أقصى الدلالات التى يمكن للمخيلة أن تتصورها فى جملة: «كل ما فى الكون يحارب»، وإذ يضيف صوت الراوى - الذى لا يسمع أبدًا فى أسلوب العرض - عمقًا جديدًا إلى معانى جدب الحياة بل انعدامها فى الصحراء، أى صحراء، حين يجعلها كفنًا للموت يتجدد أبدًا، فإنه يفلح فى إنجاز صورة فريدة لهذا التفاعل بل التلاحم الملحمى بين الإنسان والآلة فى أكثر المواقف تجليًا بمثل هذا التلاحم وهو خضم المعركة وذلك حين يقول: «صوت مصطفى متقطع كموجات اللاسلكى المرئية»، ولاشك فى أن المعجم اللفظى لذاكرة **الغيطانى** قد أسعفه فى حشد ألفاظ تتضافر فيها الدلالات الذاتية للمفردة مع القيم السياقية فى عرض الموقف الحربى؛ ألفاظ من قبيل: طائرات - رصاص - قذائف - شظايا - ينفجر - لهب - يحارب - كفن أبدى - صوت منقطع - الموجات اللاسلكية.

على أن الأمور لا تسير من ناحية أسلوب العرض على وتيرة واحدة فى جميع أقسام الرواية، إذ لا يلبث السرد فى القسم الموسوم بـ «التكوين» أن يتخذ طابعًا تاريخيًا بل إخباريًا فى بعض المواضع، وربما جاز لنا أن نفترض هنا بأن المؤلف لم يعتمد فى سرده فى هذا القسم على تجربته المباشرة ومعايشته الحقيقية لأجواء حرب ١٩٧٣، وهى الإطار الزمنى الذى ينهض عليه القسم الأول الموسوم بـ «العد التنازلى»، وفيه يسود أسلوب العرض كما أسلفنا، بل اعتمد على مصادر أخرى، ومما يجعلنا نميل إلى هذا الافتراض تجربة **الغيطانى** المعروفة فى حرب أكتوبر وما كتبه عن شخصية إبراهيم الرفاعى بطل روايتنا موضع التناول فى قصة قصيرة سبقت فى ظهورها رواية «الرفاعى» وهى قصة أجزاء من «سيرة عبد الله القلعاوى» الصادرة ضمن مجموعة «حكايات الغريب»[16] وقد اعتمد **الغيطانى** فيها اعتمادًا كبيرًا على أسلوبى التحقيق الاستقصائى والتاريخى، ويتبين من خلال هذا الأسلوب أن الكاتب يعتمد حقًا على الشهادات والتقارير وسائر السجلات والوثائق حيث يتكئ بشكل أساسى على هذه المصادر فى سرده لوقائع حياة البطل فى أثناء حرب الاستنزاف، على أن اللافت للنظر أن **الغيطانى** يلجأ إلى إيراد الأسماء المستعارة فى القصة، فى حين يورد الأسماء الصريحة فى الرواية، والدلالة هنا غير خافية؛ فقد كتب القصة القصيرة فى ظل عنوان له شروطه الموضوعية ومقتضياته التاريخية بل ومتطلباته المضمونية التى لا تخلو من تحديد وهذا العنوان هو: من أدب الحرب، وقد بات واضحًا الآن أن هذا الأدب لابد أن يتماهى بالحدث التاريخى، وإذا كان معاصرًا أو شديد القرب من هذا الحدث فالأرجح أن تبرز الرؤية الصحفية،

بل والمعالجة التقريرية بشكل أو بآخر، من هنا - على ما يبدو - جاء استعمال الأسماء المستعارة أو الإشارة إلى الأسماء بحروفها الأولى (وربما كانت الحروف رموزًا للأسماء لا بداية لها) ومن هنا نفهم أيضًا أن العنوان الفرعي «من أدب الحرب» لم يرد عبثًا أو لغرض دعائي أو تسويقي في مجموعة «حكايات الغريب»، فهو «تنويه مسبق» إن جاز القول، وللسبب نفسه - على ما يبدو - لم يرد هذا العنوان الفرعي على غلاف رواية «الرفاعي» لأن الكاتب كان يعرف أكثر من غيره أنه يقدم عملاً فنيًا ضمن رؤى فنية وأدوات فنية، وإذا كان لهذا العمل أن ينسب إلى شيء آخر غير الفن الروائي، كأن ينسب إلى أدب الحرب فليقيم بهذه النسبة غير المؤلف، وليوضع على غلاف الرواية. ولعل إيراد الغيطاني للأسماء الحقيقية في روايته «الفنية» نابع من ثقته بفنية هذا العمل، وهي ثقة في محلها ما دامت قائمة على أساس منهج سليم في الإبداع الأدبي يعول - في الحكم على العمل الروائي - على شروطه الفنية بصرف النظر عن مصادر مادته الموضوعية ومدى تطابقها مع الوقائع الخارجية.

وكما أشرنا آنفًا فإن الحكم الموضوعي على لغة السرد في هذه الرواية يتطلب أن نشير إلى أن لغتها تفقد جزءًا مهمًا من سمة العرض بعد القسم الأول «العد التنازلي» بل إن بعض المقاطع يكاد يتردى إلى مهاوي التناول الصحفي: «وفي نهاية هذه الاجتماعات قال ضابط كبير برتبة لواء ردًا على تساؤل حول من يقوم بهذه المهمة، إنه يعرف ضابطًا شجاعًا يلح عليه منذ أيام للقيام بعمل فدائي ضد العدو المتقدم على المحاور في سيناء، أبلى بلاء حسنًا في حرب اليمن، وحصل على ترقيتين استثنائيتين،ويحمل وسام النجمة العسكرية، واسمه معروف لكافة وحدات الصاعقة، إذ إنه من جيل المعلمين الأوائل بها، وهو ضابط شجاع، جسور، قلبه جامد، تساءل أحد الضباط من تقصد يا سيدي؟ فقال إنه يقصد العقيد أركان حرب إبراهيم الرفاعي، عندئذ أومأ الضباط المجتمعون، وقالوا، بلى، لقد سمعنا عنه، فقال الضابط، وفي هذه الأيام لا أرى أحدًا أحسن منه ولا أبدّى أحدًا عنه، ولا أثق إلا به، ثم إنها فرصتي لأتخلص من إلحاحه، وأدفع عني إزعاجه»[١٧].

يكشف الاقتباس السابق عن أكثر من شاهد للأداء الصحفي؛ فهناك مثلاً صيغة التعمية في تحديد هوية الشخصية (حتى لو كانت شخصية ثانوية أو جاهزة) كما في قول الكاتب: «وقال ضابط كبير برتبة لواء. فهذه طريقة لا تنسجم والأداء الفني القائم على التشخيص وتحليل الموقف، وهناك صيغة الإجمال الذي يعوزه الدقة الموضوعية في تحديد قائل جملة الحوار، كما في قوله: «عندئذ أومأ الضباط المجتمعون، وقالوا، بلى، لقد سمعنا عنه «إن الشخصيات في الرواية مهما كانت عابرة لا تتصرف مثل فرقة المرددين (الكورس) فيقومون جميعًا بالحركة نفسها (الإيماء) وينطقون الكلمة ذاتها (بلى) إضافة إلى هذا فإن الاقتباس لا يخلو من بعض التعبيرات ذات الصبغة العامية مثل قول الكاتب: «لا أبدّى أحدًا عليه» والاعتراض هنا ليس على العامية في ذاتها إذا ما اتخذها الكاتب نسقًا حواريًا مستقرًا في عمله، لكن الاعتراض يأتي من الازدواجية في الحوار بين العامية والفصحى فيما لا تستوجبه الحاجة الفنية[١٨]، وهي - في هذه الحال - أقرب إلى الفوضى في لغة الحوار منها إلى أي شئ آخر.

الهوامش :

١ - انظر: **جورج لوكاتش**، الرواية التاريخية، وزارة الثقافة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.

٢ - سامية أسعد، عندما يكتب الروائى التاريخ، **مجلة فصول**، القاهرة، المجلد الثانى، العدد الثانى، ١٩٨٢، ص ٦٨.

٣ - انظر: **جورج لوكاتش**، دراسات فى الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير إسكندر، مراجعة د. عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٣١.

٤ - **جمال الغيطانى**، الرفاعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب (روايات مختارة) القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٢٠.

٥ - الرفاعى، ص ١٢٤ - ١٢٥.

٦ - الرفاعى، ص ١٢٦.

٧ - انظر: الدكتور **صلاح فضل**: نجيب محفوظ - أسئلة التكوين، مجلة إبداع، القاهرة، نوفمبر ١٩٩٤، ص ٣٧ - ٣٨.

٨ - انظر: جمال الغيطانى، الزينى بركات، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٧.

٩ - الرفاعى، ص ٤٢ - ٤٣.

١٠ - الرفاعى، ص ٥٣ - ٥٤.

١١ - الرفاعى، ص١٤٠ - ١٤١ والملاحظ هنا أن المؤلف لم يضع رقمًا للصفحة الأخيرة المفترض أنها الرقم ١٤١ بل ترك الصفحة دون رقم.

١٢ - الرفاعى، ص ٢٧.

١٣ - الرفاعى، ص ١٨ - ١٩.

١٤ - المصدر السابق، ص ٢٠.

١٥ - الرفاعى، ص ١١٥.

١٦ - انظر: جمال الغيطانى، حكايات الغريب، نشر «مجلة الإذاعة والتليفزيون، أكتوبر ١٩٧٦. وقد أهدى الغيطانى هذه المجموعة إلى «الشهيد إبراهيم الرفاعى» وصدَّر المجموعة بالقصة المشار إليها (ص ٦ - ٢٨).

١٧ - الرفاعى، ص ٧١.

١٨ - تنبث هذه الازدواجية فى كثير من مواضع الرواية، انظر الصفحات: ١٢، ١٣، ٥٠، ٥٣، ٩٧، ١٠١، ١٠٣، .. إلخ.



أحمد تيمور



مقعد فى الجحيم

جحيمٌ هو العشقُ

اعلم أنى أحدثكم عن جحيمْ

فلا تهربوا من حديثى ولا تطلبوا البابَ، إنىَ أوصدته مرتين،

وألقيت مفتاحه زفرة من أسى فى شهيق النسيمْ

وعدتُ إليكم أحمِّلكم واحدًا.. واحدًا

ماأكابده من همومْ

جحيمٌ هو العشقُ

هل تأخذون مقاعدكم

فوق ألسنة النارِ

حتى أحدثكم عن جلال اللظى

واللهيب العظيمْ

انا كنت مثلكمو لا ابالى

أرى العشق مادبة الغائبينَ يلوم الحضورَ بها من يلومْ

إلى أن أتانى الهوى فرمانى بسهمٍ فأخرجنى من توترىَ الداخلىِّ

وأرسلنى سادرًا فى فضاء السهومْ

انا ذاكرٌ اننى كنت مارًا

بسور مدينتىَ الليلكيَّةِ فى ليلةٍ ما

اقلِّب عينىَّ بين النعيم وبين النعيمْ

فهاتفنى هاتفٌ من وراء الشجيراتِ: من أنتَ؟

قلتُ أنا مالك الجنتينِ فبالىَ خالٍ.. وقلبى سليمْ

فقال إذن انت آخر من أوغلوا فى تخوم البراءةِ حتى طوتهم تمامًا

ظلالاً وهامًا

تضاريس تلك التخومْ

اضعتَ الطريق إلى اللهِ

كيف ستُبعثُ والروح لم تنكسر كالزجاجةِ والجلد مازال كالشمعِ، والعظمُ غير رميمْ

وكيف سيرحمك اللهُ والفكر ناجٍ من الظنِّ

والظن إثمٌ وليس لآثامنا غير ربٍّ رحيمْ

لجوتة أن يترقب عودة فاوستَ من رحلةٍ اختياريةٍ لجهنمَ

فى صحبة الرافض السرمدىِّ الرجيمْ

وانت عليك بتيمورَ خذه إلى حانةٍ.. واسقه شربةً

ليس يظمأ من بعدها - ابدًا - جسدٌ

كالصحارى التى نسيت قسمات الغيومْ

هنالك سوف يرى امرأةً كالنساءِ تلخص كل النساءِ

وسوف يحجّ إلى جسمها الأنثوىّ الرجالُ جسومًا مذكرةً من وراء جسومْ

ستسكن داخلها وتراقبُ

كيف ستعطى سواك الذى منه أعطتكَ زادا من العشقِ

حتى يُتمَّ طقوس الغرام الجسيمْ

هو العشق مهنتها.. وهوايتها.. وهواها ستقنع كلَّ فتى انه شهريارُ

ستسلمه حين تسلمه نفسها - شهرزاديّةَ الانتماءِ - مفاتيح كل قصور الحريمْ

ستدعوه سلطانها ،وتقصُّ الحكايات بين يديه

بحسٍّ روائيّةٍ لابيارى وصوتٍ - كصوت القصيد - رخيمْ

سيشعر صاحبنا حينئذٍ أن له هيئة الرعدِ

نظرته - حين ينظر - ومضة برقٍ وهمسته - حين يهمس همسًا - هزيمْ

سيسقط فوق رءوس الجبال كما الرخِّ

يبحث بين النجاد وبين الوهادِ عن السندبادِ ينادمه فى الأماسىِّ

ليس هنالك كالسندباد نديمْ

سيحكى له عن علاقته العاطفيّةِ

فوق سرير سطور الأساطيرِ فى مخدع الألف ليلةِ

فالسندباد صديقٌ - كليل الوصال - كتومْ

سيمعن صاحبنا فى الحكايةِ

لكنه فى النهاية إلا قليلاً سيعلم أن لدى السندبادِ تفاصيل روعة نهدىْ حبيبته الرائعينِ

ويعلم أن حبيبته خلعته كمثل المشدِّ القديمْ

لكى تتفرغ من بعدهِ للذين سيأتونها، ستنادى عليهم بأسماء أحلامهم فى النهارِ

وألوان أحداقهم فى الظلام البهيمْ

واقحمنى هاتفى فى السياقِ فقلت له إن مأزق عمرىَ

أنىَ مازلتُ أسكن زاوية الجسد الشهرزادىِّ

يجهلنى غرمائى، وأرصدهم حين يغشونها فى المساءِ غريمًا وراء غريمْ

أنا صرتُ - داخلها - بعضها، أتسمَّع آهاتها الشبقاتِ

تكاشفنى كل حينٍ بأن الذى قد تغمَّدها قد تغمَّدها فى الصميمْ

كذلك أدركت أن الجحيم هو الآخرونَ (كما قال سارتر)

وأنىَ فى حفرة الجسد الشهرزادىِّ أحياه هذا الجحيمْ

وطالعنى هاتفى بالنبوءة قال ستنضجك النار.. صبرًا

ستكتب شعرًا جديدًا يزاوج بين الجمال وبين الدمامةِ

أبشرْ بشعرٍ جميلٍ دميمْ

ستكتب شعرا سيمدحه الكل سرًّا

ولكنهم سوف يتفقون علانيةً أجمعينَ على وصفه بالذميمْ

ستكتب شعرا كبودليرَ، أزهاره سامَّةٌ كأفاعى الجنانِ وبعض العقاقير بعض السمومْ

أتحسب أنك تدخل فردوسك المتمنَّى

ولم تُمتحنْ مثل قيس بأشباه ليلى ولم تتَّبع فى الفلاة على إثرها كلَّ ريمْ

ولم تعتصرك الظهيراتُ بين تهامة والشام، حتى تدقَّ على دور عبسٍ

وتهتف: فلتسقنى ياتميمْ

ستصبح قيسًا يلوحك القيظ والغيظُ

يُخرب روحك وردٌ وتخرب روحك ليلى خراب عمورية ٍوسدومْ

وسوف تضيق عليك الأماكنُ ياعامريُ الهيامِ

فترحل.. ترحل حيث تقيمْ

وتعطش تحتك نوقكَ، تشرب دمعك يسقط من فوق خديكَ

تشربه وهو هامٍ على بيد أشداقها وهى هيمْ

فتطرب من الم هائلٍ هاطلٍ كالقوافى التى تنتحى الأبجديةُ ـ كاملةً ـ جانبًا

كى تَسَاقط ميمًا مسكّنةً، تلو ميم مسكنةٍ، تلو ميمْ

ستشرب نوقُك دمعَك شجوًا شجيًا

فتوقن أن الحُداء الأرقُ ـ كوخز النبال الدقاق ـ أليمْ

وفاجأنى هاتفى يتساءل من أين تأتى لك الأغنيات تُراكَ؟

وأنت تسير هويناكَ فوق صراط الهوى المستقيمْ

فهل دام حسن الغوانى لهنّ ولو دام هل وُدُّهنّ يدومْ؟

تمرّدْ وثرْ، خلّ عنك تحفظُك الفلسفىُ وصرْ شاعرًا ينتمى للشتاتِ

على كل باديةٍ يتذرّى حبيباتِ رملٍ

وفى كل وادٍ بعيدٍ يهيمْ

سيضرب روحك هاجسها، ويعذب نفسك وسواسها

هكذا يولد النجم وسط دخان السديمْ

فلا ترتعدْ.. طالبًا أن تعودَ فليس وراءك ـ إن شئت تنظر ـ غير الهشيمْ

مضى عالمٌ وانقضى زمنٌ كنت فيه تقيًا نقيًا

تقى ونقاء العناقيد فوق غصون الكرومْ

وليس أمامك بعد الذى كانَ غير زمانٍ من الخمرِ يأثم فيه البرىء ويبرأ منه الأثيمْ

ستعرف أنك كنت تعيش مثاليةَ الوهم إذ كنت رسمًا

يحاور فى شاشة الظلِّ تحت شعاع الخيال رسومْ

فزلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت الأرض أثقالهاورُجمتَ

فبعض الشياطين صرتَ وبعض الرجومْ

رجمتَ.. فغرتَ بأعماق وجدكِ صرت كصاحب يوسفَ فى سجنه راسخًا

والزليخات يقطعن أيديهنّ انتظارًا لوجه النبى الوسيمْ

تعلمتَ منه التفاسيرَ والحلم ينقر رأسك كالطيرِ أدركت أنك مثل الحسين مباحٌ

فآثرت أجر الشهيد الحليمْ

فإنك لم تكُ موسى ولم ترَ فى جانب الطور نارًا

ولم تُمس - رغم انصهارك في الكلمات - الكليمْ

فما كنت إلا فتاهُ لهذا رجعت إلى حيث فاتكما الحوتُ

للرجل الصالح الكفُّ فى سورة الكهفِ تسأل عنه نبات الوصيدِ وناس الرقيمْ

فقال لك الرجل الأخضر الصوتِ لمّا سألت عن العلم: سبحانه فوق ذى كلِّ علمٍ عليمْ

صمتَّ وقلتَ أيمكن ألا أموت بجهلى فقال لك الموت سيّان عندىَ فى غيبة الوعى

رأس الحكيم وغير الحكيمْ

على مثل آلامك المرجعيةِ تُبنى القصائدُ والشعر ياسامرىُّ العذاب يقومْ

فغصنٌ فى سدى الكون.. لحمته أنتَ غصنٌ فى خضمٍّ الوجود الأصمٌ

فمن قاعه الغيهبىُّ ستبرز فى ذات يومٍ

وفوق شواطئه الباطنية سوف تعومْ

تأمَّلْ مسار النيازك يا صاحبى ثم سرْ عكسها

واسْرِ ضدَّ اتجاه السنا قافلا فى ضمير المجرَّات صوب البداياتِ

واقبضْ على جمرةٍ من تأججها تتشظى النجومْ

فقلتُ أناذا فعلتُ فقال تجسَّدَك العشقُ، صرتَ أخيرًا شهيًّا وحارًّا

خطاياك أشعلت القلبَ فَارتْ دماك.. ففاضت

ففضَّت عن الوجه ثلج الأسى وجليد الوجومْ

تشهَّتك كل الحسانِ، رأتك خصيب المحيًّا، وقد كنتَ من قبلُ تحمل كل سمات الملاك العقيمْ

تحولْتَ كيف تحولْت من ذهبٍ ساذج اللمعانِ لفحم يعانق فى النار كربونه

كيف ساومت سرًّا على أصلك المعدنىِّ الكريمْ؟!

تعقبنى هاتفى بالسؤالِ، فقلتُ له إننى فيك شاكٌّ فصوتك أنثى له أوْلها شفتان من الكرز الشبقىِّ

وإنى بشمتُ من الشبق الكرزىِّ المؤقتِ فالشوق فى شفتى مستديمْ

سئمت المواسم أحيا بها، وأموت بموت أزاهيرها

إننى الآن أعشق روحى نرجسةً من شذى دائمٍ وأرانىَ وحدى الحبيب الحميمْ

ترانى تغيرتُ.. لا إننى بعد غيرتُهُ

مقعدى فى الجحيمْ

سمير حكيم

مناوشة



غادر البيت قبل الموعد بساعة، فقد اعتاد أن يعمل حسابًا للوقت الضائع بين المسالك الزلقة فى شوارع الدائرة التابع لها مسكنه، إذ يتعين الحذر كلما اشتدت لزوجة الطين عند انهمار المطر، وأكوام من الزبالة تتجمع أحيانًا - رغم النظافة اليومية بالحى - لتسبح ساعة الذروة فوق المياه.

وضحك بفخار وازداد إعجابًا بنفسه يوم اكتشف براعته فى القفز، وقد جربها فيما بعد حين انسدّت بالوعات الشارع وطفحت المياه حتى عتبات البيوت.

على الطريق العمومى ضجيج الحافلات متصل، تتردد الألقاب من مكبرات الصوت، ولافتة من القماش فوقه تراقصت لمّا داعبها الهواء، دائمًا مشاكس هواء نوفمبر، صفّر فى أذنيه فارتدت الذاكرة لأول لقاء بينهما، كان اللقاء تلقائيًا وبلا ترتيب.

لأن شعرها ناعم وطويل فقد انشد مع هبة ريح للخلف، ثم طار للأمام بعصبية، أخذ بيدها لتستأنف السير، وأشار إلى وجه بإحدى اللافتات معلق بين طرفى خيط وقال متفكهًا:

ـ حتى المرشح مال «راسه» مع «الهوا».

رتبت شعرها وثبتته بإحدى كفيها ثم سألته بغباء:

ـ مُرَشَّح إيه..؟!

زعق نفير سيارة حفت طرف بنطلونه وابتعدت فانتبه لوجوده سائرًا وسط الطريق، ربع ساعة وتدق الثامنة، وكان على بعد خطوات من مكان اللقاء ينقل عينيه بين وجوه العابرين، شده صوت عريض يتلفظ بكلمات مضغوطة وسليمة فى مخارجها فاقترب وحشر جسمه وسط المتحلقين حول المتكلم، راح يصغى مثلهم باهتمام ويدقق فى ملامحه فتأكد له جهله التام بشخصية الرجل، وتتابعت على أذنيه عدة كلمات واضحة، منظومة كالشعر ومؤثرة «ابن دايرتكم»، الرجل المعروف بطهارة اليد، الصدق والوفاء، إنه رجل البر والعطاء.

على استحياء أطل وجهها من بين الوجوه الكثيرة والأعين المتطلعة بفضول، وطاف بمخيلته، غير قسمات الجسد توارت بلا اشتهاء. وأقر أن ثوبها الطويل حتى نهاية الساقين هو ما يصد الخيال عن الانطلاق والتصور.

فى اللقاء التالى قلت لإغرائها بالحديث:

ـ كلمينى عن احلامك.

ـ أحلامى..!

ـ هل تصدقنى.. حلمت فى الفجر أنى أصبح عندى.. لكن الصوت العريض حين ارتفع وصاحبه يواصل الضغط على الكلمات، باسطًا كفيه أمام سامعيه أعاده من شروده، ثم أخذ يشرح الخطط المتعلقة بالمستقبل وخطوات تنفيذها من خلال برنامج شامل يحقق التقدم والازدهار باعتبارهما غاية يسعى إليها بعد فوزه فى الانتخابات، فتعالى هتاف أعقبه تصفيق.

نظر فى ساعته.. دقائق وتأتى، لمحها فأطلق صفيرًا قصيرًا منغمًا وتأملها: مثيرة رغم طول فستانها الواسع وتحته الصدر وفير ممتلئ.

دقت الثامنة فابتسم مستطردًا: ودقيقة فى مواعيدها.. تلقى بسذاجة شباكها.

بخطى وئيدة سار تتبعه خطواتها فوق رصيف شارع هادئ الضوء وممهد.

كانت طيلة الوقت تتطلع إليه مأخوذة بابتسامة حلوة ثابتة على شفتيه، تستعذب كلمات الإطراء لفتنتها، واحست براحة لكونها الآن معه، راحت تحكى عن والدها العامل البسيط المحال للمعاش، وارتفاع نسبة السكر عنده، حكت أيضًا عن إخوتها الذين - بعد ما تخرجوا حديثًا فى كليات مختلفة - يجدون مشقة للحصول على عمل، أبى لا يكف عن الشكوى، وأمى تزيد الدعاء.. إلام يستمر هذا..؟ بغير كلفة تحدثت وتساءلت.

استمر بنفس خطوه الوئيد فى السير ناظرًا للأمام، يهز رأسه ولا يتكلم.

- أين ذهبت..؟!

وحدجته عيناها بقلق خفى، تلاقت النظرات فانسحبت نظراته بعيدًا، واقترب منها محوطًا كتفها برفق بساعده، ارتبكت خطواتها وابتعدت قليلاً لتحتفظ بقدر من المسافة مناسب بينهما، مشى يطوح فى الهواء يدين خاليتين، طال الكلام والطريق فاستوقفها سؤاله بلهجة جادة: تنتظرينني حتى..

قبل أن يتم سؤاله أومأت برأسها فتناول يدها ثم انعطفا إلى اتجاه آخر، تنحدر الأرض تحت أقدامهما وتقل الإضاءة، اعتراها خوف فأمسكت يدها الأخرى بذراعه وسارا فى بقايا الضوء المنسحب خلفهما.



ماجد يوسف

مصطفى مهدى
واقعية ما بين الكلاسيكية وعصر الفضاء

مصطفى مهدى، فنان ملتزم، وبرغم ما يشوب مثل هذه العبارة التى تجمع بين (الفن) و (الالتزام) ـ عادة ـ من سمعة سيئة، فأن تلتزم فهذا يعنى ارتباطك بقضية ما.. اجتماعية/ سياسية/ وطنية/ إنسانية.. إلخ، ولابد أن هذا الارتباط المسبق الواضح القاطع المحدد، سيشكل قيدًا وعبئًا وثقلاً على حرية الإبداع.

لكن الالتزام قد يكون دافعًا ملهمًا لا مجرد قيد. وبعض الأعمال الفنية التى تنضوى تحت فكرة الالتزام تستطيع أن تلمس أرواحنا، وتهزنا من الداخل بعمق.

وأعمال الفنان **مصطفى مهدى** (الملتزمة) ـ كما يصر هو على هذا التحديد ـ من هذا النوع الأخير القادر على إحداث ذبذبات استقبالية عالية فى دواخلنا كمتلقين، لما فيها من معاناة حقيقية وصدق لافت، وقدرات تقنية عالية، ومهارات وخبرات تشكيلية تنم عن عراك طويل مع الفن، واشتغال وانشغال كبيرين باستجلاء آفاق هذا العالم الواسع وغير المحدود.. عالم التصوير والتشكيل.

وأول ما نلاحظه فى أعمال الفنان الكبير.. أن الإنسان هو البطل الرئيسى لعمله/ أعماله، فلا تكاد تخلو واحدة من لوحاته من هذا الحضور الدائم والمؤكد للإنسان، ولكن، ما نوع هذا الحضور بالضبط؟ وما هى دلالاته فى الحقيقة؟ هل هو حضور فاعل وإيجابى (كما نفهم من الفن الملتزم)؟ أم هو حضور بالسلب، حضور بالغياب؟ وهنا علينا أن نتوقف لنوافق على مفهوم لابد أن يكون أوسع للالتزام، ووعى أشمل (للموقف) و(القضية) فى الفن والأدب.. نعم.. الإنسان هو البطل الذى يكاد يكون وحيدًا لأعمال **مصطفى مهدى**، ولكنه الإنسان.. المصادر.. والمقهور.. والمهدور.. إنسان الحروب والمجاعات والتفجيرات النووية، إنسان التشابه، والكتل التى لا ملامح لها، المنتج إعلاميأ، والمدمر إنسانياً،

إنسـان الحـيـاة الآليـة، والانخـراط الجماعي، والأفق المحدود، والمثقف ثقافة تؤكد الجـهل، والذى يمـتلك فى أحـسن الأحـوال ـ أو فى أسـوأهـا ـ هذا النوع من (وعى القطيع).. الذى يردد، ويكرر، ويشـقـشق ببغـاوياً، وفى معظم الأحـيان بدون فهم، المضبوط تماماً على مقاسات مـانشـتـات الصـحف، وتصـريـحـات المسئولين وقنوات التليفزيون، وموجات



الفنان: مصطفى مهدى

الحمار وكيف ارتسمت علامات الغباء المطبق على مـلامـح الوجـه المسطح الغـائب، والذى حـوّله الفنان ـ بقـفـزة رؤيوية وإبداعـية حـقيـقـيـة ـ إلى وجه (ورقى).. أو كـيـان ورقى، فـالأنف يدور ويفـصـح عن هـويتـه الورقـيـة، ليس الأنف فـحـسب، بل مـخـتلف تفـاصـيل الوجـه.. الذقن، والخـد، والفم، والعين، والرأس.. كل ذلك تحول فى رؤية الفنان إلى مجرد

الراديو.. الذى يتـحـرك آليـاً إلى العـمل، والمكتب، والأداء الروتينى، وينعم بكسل وفـراغ هائلين، ويحل الكلمـات المتقاطعة، ويسـاهم فى تعطيل مصالح الجماهير بكل ثقة وتمكن، ثم يعـود آليـاً لبـيتـه، ليـأكل ويشـرب وينام فى الظهـيـرة، وينهض ليـشـاهد المسلسل التـافـه، ويمـارس أحـيـاناً سطوته الأبوية الفـارغة، ويشـاهد نشـرة الأخـبـار التى تصور له حياته وبلاده وساسته ونظامه فى أروع ما يكون.. بينمـا الخـراب الاجتمـاعى، والفـسـاد السـيـاسى، والكوارث الكونية، والعنف الإجرامى بكل صوره يحدث بعيداً عنه.. فى كل مكان، وأى مكان من الدنيا إلا عنده! وبرغم معاناته الاقتصـادية والحـياتية على كل صـعيد.. فـهـو يهنأ بكل ذلك، ويصـدق نشـرة الأخـبـار، وينـهض ليـؤدى دوره كفـحل مسـتـهلك الحـيوية بالـغذاء الفـاسـد، والهـواء الملوث، والضـوضـاء المسـتـمـرة، والأمن المهـتـز، والديمـقـراطيـة المعـدومـة، والإرهاب المتـعـدد الأشكال والصـور، والكيـان المهـتـرئ، والوعى الغـائب، والعـقل المصـادر، والكرامـة الموؤدة، والدولة الرخـوة كـمـا يسمونها.. الخ.. ومن ثم نفهم تماماً.. كيف استطال أنفه فى هذه الأعمـال، بهذا الشكل الذى جعله قريباً جداً من

ورقـة.. هشـة.. لا أبعـاد لهـا.. ولا تجسـيم.. ولا مـحـتوى إنسانى بالتالى، وكأن تلك المواضعات السالبة التى يحيا فى ظلها الإنسان المعاصر، ويستسلم لها، ويوافق عليها، بوعى أو بدون وعى.. أفـرغتـه من مـحتواه الحـقيقى، من إنسـانيتـه، من لحـمه ودمه ومـخه وأعصـابه، من امتلائه، حتى أنه وصل إلى درجة أدنى من خـيال المآته، فـخيـال المآتة على أى حال يمتلك هيكلية ما وإن كانت كـاذبة، وقد يحشى أحياناً بالقش والتبن، أما إنسـان **مـهـدى** فـأكثـر هشـاشـة من ذلك، وأخف وزناً من خـيـال مـآتـه.. إنه محض.. ورقة، أى أنها أقرب المواد طرا إلى العدم.. إلى اللا شئ وباختصـار، لم تصل حلول **مصطفى مـهدى** للشكل الإنسـانى، عبر رحلة تتجاوز ربع القرن الآن، إلى مثل هذا التخـريج الغريب الذى يكاد يكون منعدماً للشكل الإنسانى، إلا فى أعماله الأخيرة.. وكأنه استشف ـ عبر معاركة طويلة رؤيوية وتقنية ـ شكل الحد الأدنى الأخير للإنسان، الذى لابد بعده من الفناء والتلاشى والاندثار.. كم هو صـعب تـحـقيق هذه الرؤية الفـكرية بالفن، وكم هو رائع وبليغ ومعجز تحقيق **مصطفى مهدى** لهذه الرؤية الفكرية تصـويرياً، وبمنتهى الوضـوح والإبانة التشكيلية

فى الوقت نفسه.

حينما نقول أن **مصطفى مهدى** عمود أساسى من أعمدة المدرسة المصرية الحديثة فى الفن والتصوير، تلك المدرسة الأصيلة التى تلمع فى سمائها أسماء مهمة.. من أول **محمود سعيد** ومروراً **بعبدالهادى الجزار، وحامد ندا، وسعيد العدوى** ووصولا **لعصمت داوستاشى** (الأسماء الواردة الآن بالمناسبة للتمثيل السريع وليست للحصر الدقيق) فنحن لا نتحمس حماساً إنسانياً أجوف لا معنى له، ولا نلقى بالكلام على عواهنه كما يقولون.

وبداية .. فما نعنيه بالمدرسة المصرية الأصيلة (ومجمل مقالاتنا فى الفن التشكيلى تؤكد على هذه المسألة بشكل واضح)، هى تلك المدرسة التى لم تصل نفسها بالحداثة والتجديد عبر التنكر لتراثها القومى، ومعطياته المتحدرة فى الفن، وتقاليده المصرية الممتدة عبر الآف السنين فى التصوير والإبداع.. وإنما أصرت ونافحت وأبدعت ما يثبت بدون أى شك أن الوصول إلى صيغ شديدة الحداثة لا يتناقض بالمرة مع هضم واستيعاب الخصائص القومية فى الفن.. وإن الإسهام المعاصر تشتد قيمته وتعظم أهميته كلما وقف على أرضية صلبة من خصوصيته القومية، وشخصيته المصرية، وطوابعه الحضارية، ومعطياته التاريخية، لا ليعيد إنتاجها فى ببغاوية رعناء، ولا ليقع أسيراً لمنجزاتها وعبداً لمكتشفاتها، وإنما لاستيعاب وهضم هذه الروح المصرية العميقة، وهذه الرؤية الجوهرية النافذة والناجزة، ليعيد فرزها فرزاً معاصراً فى «شهد» رؤيوى جديد، وفى «عسل» فنى ممتاز من طبقة «القطفة الأولى» كما نجد فى أعمال **داوستاشى ومصطفى مهدى** من المعاصرين على سبيل المثال..

ولكن.. ما هى خصائص هذا الاتجاه، أو هذا الوجه المصرى الأصيل لفننا المعاصر عموماً كما تتبدى فى أعمال **مصطفى مهدى** على وجه الخصوص؟!

لعل القيمة الأساس فى التصوير الفرعونى كله، والعنصر البنائى المحورى فى هذا التصوير المصرى القديم، عبر عهوده وأعصره المختلفة.. هو عنصر (الخط) وقيمة التخطيط.. بل إن الخط فى الفن المصرى القديم يتجاوز فى أهميته هذه الإحالات المدرسية الشارحة المعتادة (التى درج البعض على التشدق بها كالأكليشيه المحفوظ الذى لا معنى له).. ليتبدى كقيمة كلية جوهرية كبرى، لها أبعادها الرؤيوية، ومنطقها الداخلى ودلالاتها المحورية.

وأظن أن لهذه الحقيقة المتعددة المستويات، علاقة قوية عند تحليلها بنشأة الكتابة الفرعونية (الهيروغليفية) وقد كانت كتابة (تصويرية) فى الأساس، ومع أن الكتابة قد استقلت عن التصوير فى مراحل تالية، فقد احتفظ التصوير بخبرات خطية وتنظيمية للحيز، ومعايير مفهومية لفن الرسم ترسبت ترسباً عميقاً فى صلب الرؤية التصويرية الفرعونية، وجعلت للخط الصدارة والبطولة فى تكوين الصورة، وصنع الحيز، وشغل الفراغ.. وهذه المسألة (اصطناع الخط كأساس بنائى فى التصوير المصرى القديم) لم تكن ـ من منظور كهذا ـ صدفة بطبيعة الحال، أو ضربة حظ، أو خبطُ عشواء.. بل هى قسمة جوهرية من قسمات الحياة المصرية الفرعونية كلها، وخصيصة بالغة الأهمية فى تكوينها الروحى

العقائدى والفلسفى.. فالخط - فلسفياً ورياضياً - هو الدقة والتنظيم والتخطيط الدقيق، وهو أيضاً وأساساً هذا (الخط المائى) المستقيم الممتد من الجنوب للشمال (النيل) يهبها الحياة ويمنحها الوجود، ويلهمها الحضارة، وهو الذى تطلب - اجتماعياً وسياسياً - وحدة الشمال والجنوب فى حكومة مركزية قوية (مخططة) لتنظيم الرى والزراعة والتقويم والمواسم المختلفة فى الوادى كله.

والخط - كلغة - (حرفياً ومجازياً) لابد من وضوحه التام، وإبانته الكاملة حتى لا يلتبس المعنى وتتشوش الرسالة، أقصد هذا الخط التصويرى الهيروغليفى من الناحية الحرفية والحروفية.. الحرفية كلغة، والحروفية كشكل..

أما من الناحية المجازية.. فحينما تحرر فن التصوير من وظيفته (اللغوية) وأصبح فناً قائماً بذاته.. حافظ على هذه القيمة الخطية الثابتة أيضاً.. لا لأسباب (لغوية) هذه المرة، وإنما لأسباب (عقائدية ودينية).. فلابد من (التحديد) الدقيق لأوضاع بعينها ولهيئات معينة إنسانية وحيوانية فى رسومه الجدارية لمعابده ومقابره، لما ستلعبه هذه التحديدات الدقيقة بعد ذلك فى حساب العالم الآخر.. وفى خلود المتوفى، و(التحديد) الدقيق للهيئات لضمان ثباتها واستمرارها حتى البعث.. ترجمته فى الفن المصرى التأكيد على قيم (الخط) بالدرجة الأولى.

واستمرار هذه التقاليد (التصويرية) فى الفن المصرى القديم لعهود وأحقاب، لم يكن بسبب (الجمود) كما فسرت ذلك كوكبة لا بأس بها من علماء المصريات والفنون القديمة، وإنما هذا الثبات القيمى فى تقاليد الرسم، وهذه البطولة المطلقة تقريباً للخط، والسيادة الكاملة له كعنصر رئيسى فى تكوين الصورة، يرجع إلى الأفكار العقائدية الراسخة بشأن الخلود والبعث.. وعودة (البا) أو (الكا) أو الروح للمتوفى.. ولأن الفن - أصلاً - كان وطيد الصلة ووشيج العلاقة (عضوياً) بهذه العقائد فقد استمرت وحداته البنائية، وعناصره المحورية، محافظة على هذه التقاليد التشكيلية لأزمان طويلة، بل لآلاف السنين.. لم يكن البقاء الطويل للخط كعنصر بنائى فى الفن المصرى القديم إذن (جموداً)، بل كان (خلوداً) وبقاء وديمومة لأوضاع روحية لها سمة الأبدية والثبات وهو بهذا المعنى إذن يشكل مكوناً عضوياً من مكونات فكرية عقيدية ثابتة وأيديولوجية دينية لا تريم، وأساس منهجى راسخ فى فلسفة الفن المصرى القديم.

المهم أن هذه القيمة (الخطية) هى أهم ما نلمحه فى عمل **مصطفى مهدى** عبر مراحله المختلفة.. هذا فنان يمثل (الخط) جوهر عقيدته التشكيلية.. الخط لديه هو لب رؤيته التصويرية.. هو ليس محدداً لشكل، وليس مؤطرًا لحالة، وليس حلية زخرفية، أو قيمة غنائية.. هو (أصل) بنائى كلى، وأساس فلسفى عميق لا يبتعد كثيراً عن دلالاته تلك لدى الأجداد.. لذلك.. فمهدى لا يخطط تخطيطاً مبدئياً ثم بعد ذلك يملأ المساحات بالألوان أو ما شابه.. بل تخطيطه هو رسمه مباشرة.. ولذلك ليس لدى هذا الفنان (اسكتشات) أو (بروفات) مبدئية أولى لأعمال كبرى بعد ذلك.. (اسكتشاته) هى لوحاته بالضبط، وبروفاته هى أعماله بالتمام.. هو لا يعرف هذا الانفصال بين مكونات العمل الفنى، أو بين حالات مختلفة تعرض للمبدع.. حالة كونه مخططاً ومصمماً أولاً.. ثم حالة كونه

منفذاً ومالئاً ومكبراً لتصميمه المبدئى بعد ذلك.. هو يصور لحظة تخطيطه، ويخطط فيما هو يبنى لوحته.

الخط يلعب الدور الرئيسى فى عمل **مهدى**، وهذه القيمة المتحدرة من الأجداد، تحررت عنده برغم ذلك من (التصميمية) الشديدة فى عملهم.. فالخط لديه يحيل برغم (خطيته) - أى برغم نسبه الهندسى - إلى عضوية وليونة وطراوة وطلاوة.. فالخط ينثنى ويعتدل ويتماوج ويتقاطع.. يحيا حياته الكاملة القوية.. لا يحدد الأشكال وإنما يخلقها، ولا يؤطر الهيئات، وإنما يبعثها، ولا يسيج الحالة الشعورية بحدود مصمتة، وإنما يفجرها من الداخل بعنف وقوة..

والمدهش فى عـــمل هذا الفنان، أنه برغم كل تلك العضوية فى حركة الخطوط وفى ابتعاثها المفاجىء للشكل، إلا أنها تبدو مع ذلك (مهندسة) بإحكام هندسة خفية تلم بأطراف العمل وتوحد أجزاءه المختلفة دون أن تمنحك برغم ذلك قانونها الهندسى، أو تضع يدك على سرها البنائى.. وإذ بك تتساءل كمشاهد متمعن.. ما هو السر فى هذا الانضباط الذى يوشك أن يكون رياضياً، وبرغم ذلك فقانونه خفى ملغز لا يبين، ونظامه مستعص على كل تفسير استعصاء الوردة الفاغمة.

نقطة أخرى نلاحظها فى هذا السياق.

إن إنعكاس طبيعة أو طريقة الكتابة الهيروغليفية على إنتاج التصوير المصرى القديم، مستوعب ببراعة وحذق فى عمل هذا الفنان..

فمثلاً.. كان الخطاط المصرى القديم يقسم السطح إلى أنهر متوازية أو أسطر واسعة ليملأها بكتاباته المصورة (الهيروغليفية) ثم استمر هذا التقليد فى طريقة شغل المساحة لدى المصور المصرى القديم الذى كان يقسم السطح إلى عدد من الأنهر المتوازية يعلو كل منها الآخر، وهو أسلوب يحسن استيعابه **مصطفى مهدى** فى بعض لوحاته استيعاباً جميلاً بعيداً عن التقليد والاصطناع وهو ما يحقق ارتباطاً روحياً بخبرة بصرية وتراثية مألوفة، ودهشة مفاجئة بتحميل مثل هذه الخبرة التشكيلية المتوارثة بمثل هذا التجديد المغاير واللافت فى الرؤية.

إن تلك المحاور التى تصنع الرؤية الكلية لعمل هذا الفنان المصرى **مصطفى مهدى**، وثيقة الصلة بالتراث الفنى لأجداده إلى الدرجة التى يصبح عندها من الصعب أن تناقش عنصراً من عناصر صنع اللوحة لديه - مهما كان هذا العنصر - دون أن يكون له أصل فى تراث الأجداد، وفى نفس الوقت قدرة فذة لا تنكر فى دمج هذا العنصر دمجاً عضوياً أصيلاً برؤيته المعاصرة والحداثية للفن وللحظته التاريخية وواقعه الاجتماعى وسأضرب عدداً من الأمثلة السريعة فى هذا الاتجاه..

فإلى جانب عنصر (الخط) طبعاً.. كقيمة أساسية ومحورية حاكمة، نحب أن نشير إلى بعض الخصائص الأخرى فى الفن المصرى القديم، وطيدة الصلة فى الوقت نفسه بعمل **مهدى**.

فمن السمات التى أصبحت شهيرة جداً فى التصوير المصرى القديم.. وضعية تصويره للإنسان.. الوضعية المواجهة للجسم والجانبية للوجه فى نفس الوقت، وهو تقليد ثابت من تقاليد التصوير الفرعونى، وإن كان من السهل كشف أصوله الطبقية لديهم، فالملوك يظهرون

بأكتافهم من الأمام رغم ظهورهم فى الوضع الجانبى من ناحية الوجه، أما عامة الناس (الشعب) فيتحتم ظهورهم (بشكل تام) فى الوضع الجانبى بكامل أجزاء أجسامهم، ولذلك كانت الرسوم والمنحوتات الشعبية التى وصلت لنا أكثر حيوية وتلقائية وطبيعية من تلك التى مثلت الأوضاع الكلاسيكية التقليدية المستقرة التى كانت عليها باستمرار صور وتماثيل الملوك المنذورة للبعث والخلود.. وفى الوقت الذى كان هذا الأسلوب فى تصوير الملوك يتغيا إحداث أبلغ الأثر فى المشاهد بتضخيم وتفخيم صورة الملك بكل الطرق الممكنة لإحداث الهيبة الملكية فى قلب الناظر والمتطلع.. فيصور الملك بالصدارة لتمثيل الهيئة (هيئة الجسم) فى أقصى عرض لها من الكتف إلى الكتف بما يعطيه هذا الأسلوب من حس باتساع صدر الملك، وكبر المسافة الواقعة بين منكبيه، وفى نفس الوقت تصوير (بروفيل) الوجه.. أو الوضع الجانبى للوجه، لأن ذلك أبين لملامح هذا الوجه من ناحية اكتمال الرسم، ولإتضاح خطوطه الخارجية من ناحية قوة التصوير.. أما فى النحت فكانت تتم المبالغة (الهائلة) فى حجم تمثال الملك لإحداث نفس التأثير المرهب والمهيب.

المهم أن **مصطفى مهدى** الآن يستخدم نفس الأسلوب الوجه الجانبى والصدر الأمامى الكامل من الكتف للكتف ولكن هذه المرة، لتحقيق غاية مختلفة تماماً، بل معاكسة فى الحقيقة..

وعناصر هذا الاختلاف تتمثل فى:

أولاً: أن هذا الوضع (الملوكى) لم يعد ملوكياً هنا بالمرة.. وإنما أبطاله بالعكس تماماً (شخصيات مسحوقة) بل (ورقية) هشة، تكاد لا يكون لها كيان ما.. مسمطة، مسطحة، لا تمتلك بعداً ثالثاً (تجسيمياً).. ورقية كلية، وبرغم ذلك تتخذ هذه الأوضاع (الملوكية) القديمة بكل زخمها التراثى، وجلالها التاريخى، ودلالاتها الفخيمة، مع ما تحدثه هذه المفارقة الساخرة من صدمة فنية (تراجيكوميدية) مجددة ومحركة لوعى المشاهد.. فأوضاع (ملوكية) من ناحية.. وشخوص (ورقية) من ناحية مقابلة!

ثانياً: إنه باختياره لهذه الأوضاع الباذخة لشخوصه، يؤكد تماماً على حضورها ويشد عين المشاهد لها كلية، ويحوز على أكبر قطاع بصرى من نظرة لرؤيتها والامتلاء بها، ويحقق لها بذلك كل الحالات المثلى للبروز التصويرى المتكامل كما قنن له القدماء.. الوضع المواجه بالصدارة والوجه الجانبى الذى يبرز الملامح بدرجة أكبر من الوضع الأمامى، وهو - فى حالة **مهدى** - يساعده لإبراز ضخامة الأنف، وانعدام الرأس (المخ) تقريباً.. الخ.

ولكن كل ذلك لتحقيق غاية مختلفة تماماً كما أشرنا. فأسلوب المواجهة لدى مهدى - إذن - يريد أن يحقق صدمة قوية للمشاهد، يريد أن يصل إلى علاقة واضحة ومباشرة وعنيفة بالمتلقى.. لا لإحداث مجرد هيبة أو رهبة وإنما لإحداث فزع ورعب واستنكار.. ولذلك لم يدع مصطفى لأية أشكال أخرى أن تزحم الشكل الرئيسى، أو تشاركه الحضور، حتى لا يبدد العين ويشتتها بعيداً عن «رسالته التشكيلية».. بل وضع أشكاله ليس فقط فى (أمامية) اللوحة التى غابت عنها مختلف التفاصيل الأخرى، وإنما فى كل اللوحة، فالشخوص تحتل كامل الحيز حتى تصل الشحنة مرة واحدة، مفاجئة، وكاملة، وغير منقوصة.

ويؤكـد مـهـدى فى الوقت نفسـه على عدمية هذه الشخوص وانتفائها لا بمجرد حضورها (الورقى) هذا، وإنما بوجودها فى (لا مكان) وفى (لا زمان) فلا خلفيات لها.. لا أمام.. ولا وراء.. ولا عمق.. إلخ.

وهو لنفى فكرة (الكتلة) بما تعنيه من امـتلاك حد أدنى من القوة.. يعمد إلى هذا التسطيح الذى يكاد ينفى البـعد الثـالث أو المنظور، أو على الأقل، يحدث تضـاداً حاداً يؤكد مفارقاته بين التجسيم والتسطيح فى الشكل الواحد، فما أن نوشك على الاعتقاد (بكتلية) الأنف مثلاً، أو الذقن، أو الوجـه.. حـتى نصـدم فـوراً ـ إذا اكـتملت حركة العين ـ بأن كل ذلك لا يخرج عن كونه لفافة مطوية أو مفـرودة أو ممزقة من الورق، والتى تحـتاج لتـثبيتـهـا أحياناً إلى مسامير من الصلب.

وهذا التـضـاد الفـاجع بين التجسيم والتسطيح أدى بالفنان إلى الربط بين المسـقط الأفـقى والمسـقط الرأسى فى لحظة واحـدة لإحـلالهـمـا مـحل فكرة الكتلة (وهى خصيصـة من أهم خصـائص التصـوير المصرى القديم أيضـاً) يتم اسـتخدامـها بحذق لدى الفنان المتمكن من فنون بلاده لتقول شيئاً مختلفاً ومعنى معاصراً.

ثالثـاً: أن هذه الشـخـوص المنعدمة، أو هذه الكائنات الشـبـحـيـة الورقـيـة تحـمل كل خـصـائص التكوينات الصرحية.. تملأ الحيز وتحتله بالكامل، تتخذ أوضـاعـاً تقليدية شـهيرة، لا يشـاركها فى حق الوجود أية أشكال أخـرى، بالاضـافـة إلى كبـر الملامح والتـفـاصيل وأجـزاء الشكل.. إلخ، إلا أن المفـارقـة هنا.. هى خـواء كل ذلك وهشـاشته وفراغه وانعدامه. فبرغم ورقية الشخوص إلا أنهـا تمتلك تكويناً صـرحـيـاً، وليس أقل من ذلك.. وهنا المفارقة الحادة الساخرة بين صرحية الأجداد الحجرية الضـخـمة المليئة، وصرحية الأحفـاد الورقية الضـخـمة أيضاً والفارغة.. انظر كيف يتكرر لحن الفنان الأساسى بتنويعات مختلفة.

من القيم التـشكيلية الأخرى فى عمل **مـصـطفى مـهـدى**، والهاضمة بقوة لتراث بلاده، غيـاب الملامح الخاصة عن وجوه شخوصه، لأن ثمة حقيقة كلية تتجاوز تباينات الوجوه، وتفارقات الملامح الشخصية..

ولكن، فى الوقت الذى كانت هذه الحقيقة الكلية لدى الأجداد ذات إحالات ميتافيزيقية مؤكدة.. إلا أن انمحـاء المـلامـح لـدى **مـصـطفى مـهـدى** ينتـمى إلى مـفـاهيم معاصرة لا تتجاوز الأرض إلى السماء.. مفاهيم من مثل النمذجـة.. والبـرمـجـة.. والآليـة.. والإنتـاج المتشـابه.. والبشر: الكتل القطيعية المتراصة، وليس بشر الحالات الفردية الفذة المتحققة.. ومن ثم، فمن منظور كهذا.. لا مـلامح.. ولا خـصـوصـيـة.. ولا تفـاصـيل، اللهم إلا التفـاصيل الفـارغة جداً، والمعتنى بها جـداً، برغم ذلك، والتى لا تمت إلى الشكل الرئيسى فى اللوحـة (وهو هذا الإنسـان الورقى) من مـثل العناية البـالغـة بالتـفـاصـيل الدقيقة للشعر، أو للثنيات المتعددة للمـلابس، أو لملفحة الرقـبـة أو الكتف (الورقـيـة كذلك طبـعـاً) وهى تفـاصـيل تعتنى جداً بالثانوى وغير المهم والتافه.. ودلالات ذلك لا تخفى بطبيعة الحال، فالإنسان لا يحق له امتلاك ملامحه وتفاصيله الحقة إلا حينما يتحقق إنسـانياً ويبدع وجوده الكامل.

ملاحظة أخرى..

حينما يمنح الفنان وجوهه الورقية هذه أحياناً (دروعاً) من الصلب، وتكوينات بالغة الصرامة تتخذ أوضاعاً شبيهة بوضع التمثال الشهير لرأس نفرتيتى، ولكن فى نفس الوقت الذى تبدو فيه هذه الوجوه الورقية مدرعة وقوية.. نشعر أحياناً وكأنها شخوص (محنطة).. متجمدة.. متخلفة عن ضربة نووية مثلاً، أو عن زمن تاريخى فاجع، أو كأنها تمتلك حضور الورقة التى احترقت بالكامل لتوها، وظلت محتفظة برغم ذلك بشكلها المتماسك السابق على الاحتراق، والذى لا يحتاج انهياره الكامل إلا لنفخة صغيرة ربما من فم طفل رضيع!

وكأنى **بمصطفى مهدى** يحدث عبر لوحاته نوعاً من الإيهام المركب، أو يغربنا عن لوحاته وبها اغترابا متعدد المستويات، لنراها عبر هذا الإيهام المركب أو الإغراب المتعدد فى ضوء خاص جدًا .. كأنى به يصنع فى زمننا المعاصر هذا (لوحات أثرية) تبدو وكأنها تنتمى إلى زمن آخر .. هناك دائما هذا الحس الأثرى العتيق الذى يسيطر على الفنان .. أو كأنه يرانا بعين المستقبل .. بعين أناس آخرين ينظرون لنا باعتبارنا مخلوقات من زمن بعيد متخلف ملىء بالحمق والظلم والأنانية والغباء .. وهو يخلق هذا الحس فى الحقيقة ببراعة شديدة عبر مجموعة من الحيل والتقنيات .. كالإطار داخل إطار، واللوحة داخل لوحة، وكتلك المسامير الوهمية التى تبدو مدقوقة داخل اللوحة الأصلية لتثبيت لوحة أخرى، وكاصطناع براويز خيالية داخل البراويز الأصلية، وكثنيات الأوراق واللفائف التى تشبه لفائف المراسلات القديمة، وكبعض الصحائف والغلالات الأخرى المهترئة والممزقة مفصحة عن ماتخفيه ورائها، وكالعناية الفوتوغرافية المتعمدة أحيانًا برسم الحواجز الخشبية أو الزجاجية أو الأطر الشجرية بمزيج من الواقعية والعتاقة التى توحى ببعد الزمن..إلخ.

أتصور أن الاتساق الكامل **لمصطفى مهدى** مع رؤيته المطروحة عبر أعماله الأخيرة، حتم - تشكيليًا ورؤيويًا - بلورة هذه الرؤية من خلال ثنائية الأبيض والأسود فقط، فالألوان تحيل بذاتها إلى الحياة بكل زخمها وحضورها وتنوعها والقها، والفنان يهدف هنا إلى تقديم رؤية كابوسية، رؤية نقيضة للحياة .. ليس لأنه سوداوى متشائم فقد إيمانه بإنسانه المعاصر وبدنياه المعاصره، وإنما لأنه يدفع برؤيته القاتمة تلك ويلقيها كحجر فى مياه آسنه تتسع دوائرها وتكبر كلما استغرقنا فى هذه الأعمال وتأملناها بعمق .. هو يستفز قوى الرفض فينا،، ويستنهض الجمر الخابى فى دواخلنا لنرفض صورتنا كما انعكست فى مرآته .. لنتسائل حولها .. ونندهش منها.. ونمتعض لها، ومن ثم نرفضها فى النهاية .. إنه يدفع بالسؤال إلى نهايته القصوى .. ويضخم اللطمة الفنية والشعورية إلى أقصاها .. وهذه رؤية لا يمكن أن تكون إلا بالأبيض والأسود .. لابد لتحقيق مصداقيتها من هذا التقشف اللونى البالغ .. لابد لها من الحذر من تشتيت العين عن بؤرة رسالتها المتجهمة والضرورية فى الوقت نفسه..

وهو هنا - أيضا - ابن لتراث أجداده الفراعين ولبيئته المصرية وطبيعتها الخاصة بما فيها من تباين صراح ليس فيه أى التباس بين الليل والنهار، بين الحر والبرد، بين الجدب والخضره، بين الصحراء والوادى، بين التشريق والفيضان، بين أوزوريس وست بين الخير

والشر، بين الأبيض والأسود .. فالخطوط واضحة ومحددة .. والصراع واضح المعالم لمن أراد خوضه .. وضوح أشعة الشمس .. اختيار صيغة الأبيض والأسود هنا كأنه يتم برغم إرادة الفنان .. كأنه النتيجة المنطقية التى استولدتها طبيعة الرؤية بلا عسف ولا تعمل .. هو ليس مجرد اختيار من الممكن استبداله بآخر.. ولكنه مكون بنيوى من مكونات الرؤية .. ،وبرغم أن الألوان لاتغيب تماما بل تبدو ماثلة هنا وهناك.. بين الحين والحين من لوحة إلى أخرى .. ولكنها تتواجد هذا التواجد المساند والمؤكد لحضور معادلة الأبيض والأسود.. لا يسمح لها الفنان إطلاقا بلعب دور البطولة.. اللهم إلا فى حالات استثنائية قليلة كتلك اللوحة الوحيدة التى يحتلها بالوضع الجانبى رأس مشوه وغريب لإنسان (هو كذلك مجازا) حيث استولى اللون الأزرق على كامل الشكل على خلفية حمراء .. ترى هل هى صدفة أن اللون الأزرق بالذات هو لون الجحيم لدى المصور المصرى القديم.

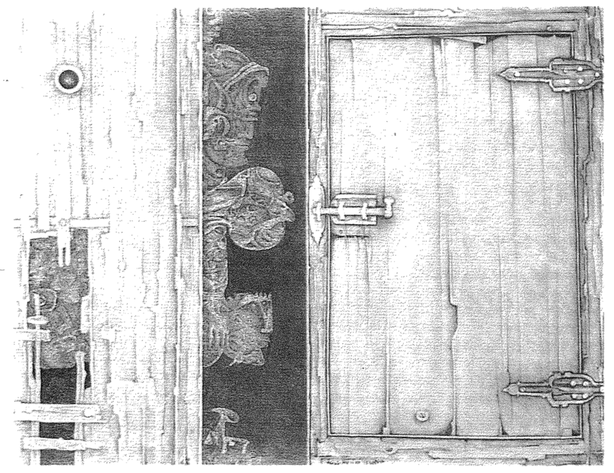
لا شك أن **مصطفى مهدى** ينتمى إلى المدرسة الاجتماعية فى الفن.. ولكن مع تصورات ترتفع بها تمامًا، وتبتعد بها كلية عن (الدعائية) و (الفجاجة) والشعارات الطنانة الرنانة..

والاجتماعية لديه تتحدد بمعنى أكثر عمقًا وأكثر جوهرية عما كانت عليه لدى المدرسة الاجتماعية المكسيكية فى الفن (تامايو وسيكويروس وريفيرا وأوروزكو) على سبيل المثال.. وحتى لدى الجزار وعويس - مثلاً - فى مصر.. فالمكسيكيون عبروا عن منطلقات الثورة وأحلامها فى بلادهم، كما رسم الجزار وعويس أحلام الثورة فى مصر.. السد العالى والعمل والمصانع والفلاحين والعمال.. إلخ، ولكن (اجتماعية) **مصطفى مهدى** من غير هذا القبيل (ولعلنا حاولنا توضيح هذا الاختلاف عبر مقالنا كله) اجتماعية لا تنطلق من الخطاب الرسمى حتى ولو كان ثوريًا، وإنما من خطاب آخر.. مسحوق.. مصادر.. مهدر.. محاصر.. لايصل صوت أصحابه إلى مانشتات الصحف وأجهزة الإعلام، أو أية أجهزة أخرى! ولذلك، فاجتماعيته - تشكيليًا - ذات طابع سريالى خاص أحيانًا، تلك السريالية التى لا تغادر الواقع ولا تفارقه، لأنها ترى فى هذا الواقع من الغرائب والمدهشات والعجائب والمفارقات ما يفوق الخيال السوريالى فى أعظم نماذجه. وأكثر شطحاته تطرفًا.. هو يقدم عالمًا تتجاذبه مشاعر الخوف والقلق والترقب والهشاشة والدمار والعدم، ولذلك، واتساقًا مع طبيعة اختياره، فأحيانًا ما تغلب هذه الرؤية النزعة السردية على ضرورات التشكيل..

مصطفى مهدى فنان مصرى معاصر يقدم منظومة بصرية وتشكيلية مغايرة، ورؤية جمالية جديدة، وجه راسخ من وجوه المدرسة المصرية الحديثة فى الفن، وهو ينأى عن الأضواء، ويبتعد عن البهرجات الفارغة والمهرجانات الكاذبة. يعتزل لإبداعه، ويعتصم بفنه وله، وكعادة أصحاب هذا الاختيار الصعب والحقيقى فى الفن والأدب.. تشحب عنهم الأضواء وتخفت وربما تتلاشى تمامًا، لتسطع على الأنصاف والأرباع والكذبة من مدعى الفن ومهرجى الأدب.. أما الزبد فيذهب جفاء، وأما ماينفع الناس حقًا فهو الذى يمكث فى الأرض.. أو هكذا يحدونا الأمل على الأقل.. وبه نصمد ونستمر!

مصطفى مهدى

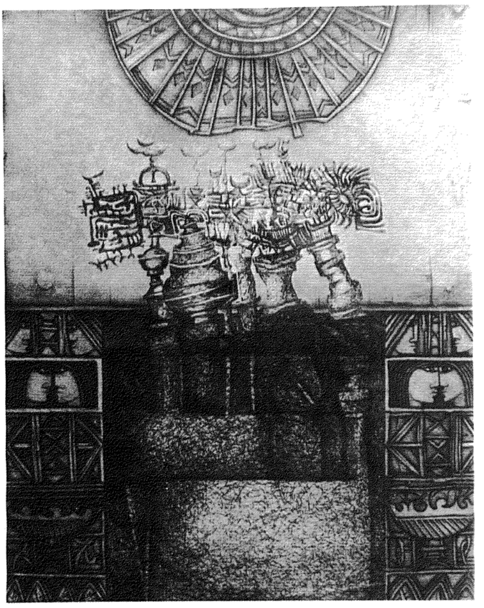
واقعية ما بين الكلاسيكية وعصر الفضاء



صفحات من كتاب الأحزان ـ الوان معدنية وأحبار ٥٠ × ٦٠ سم ١٩٨٧ ـ المدينة المنورة.



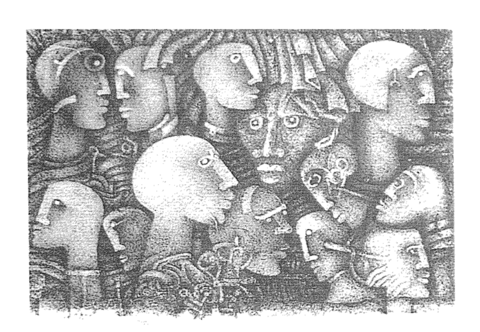
صفحات من كتاب الأحزان - ألوان مائية وأحبار معدنية ٥٠ × ٥٠ سم ١٩٧٩ - روما.

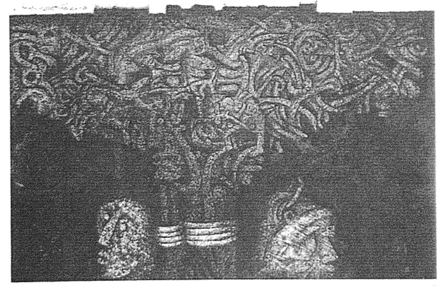


صفحات من كتاب الأحزان ـ الوان مائية وأحبار معدنية ٧٩ ـ الكويت.

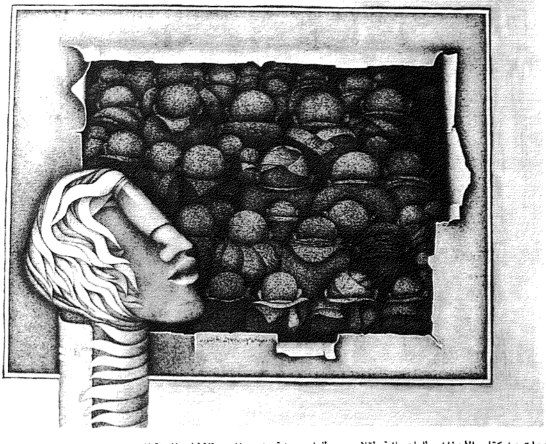


صفحات من كتاب الأحزان ـ أحبار وألوان معدنية ٥٠ × ٦٠ سم ٩٢ ـ المدينة المنورة.

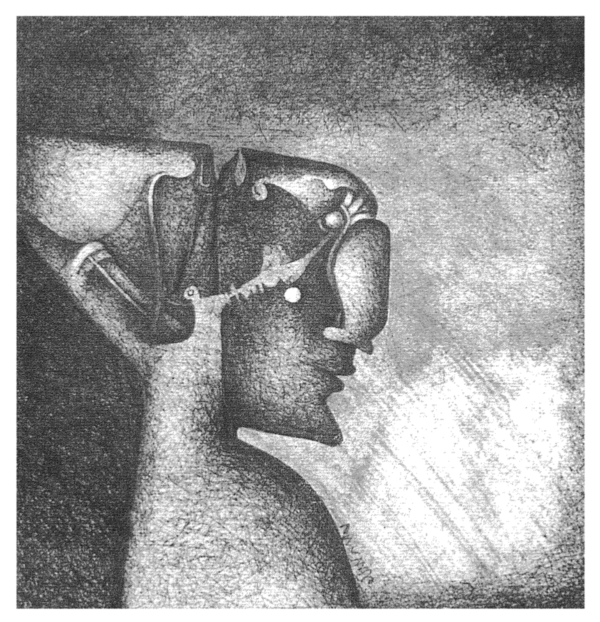




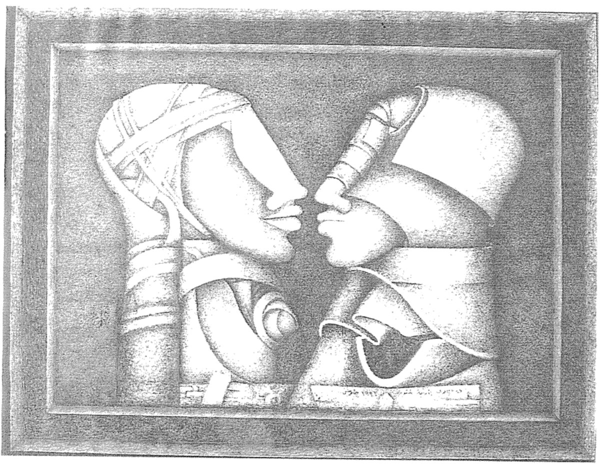
صفحات من كتاب الأحزان ـ أحبار وألوان مائية ٥٠ × ٧٠ سم ـ ١٩٨٩ ـ المدينة المنورة.



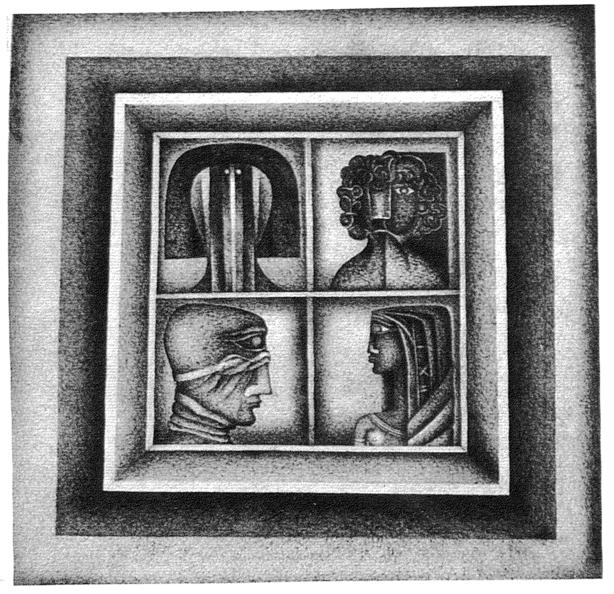
صفحات من كتاب الأحزان ـ ألوان مائية وأقلام حبر وألوان معدنية ٥٠ × ٧٠ سم ١٩٩٢ ـ المدينة المنورة.



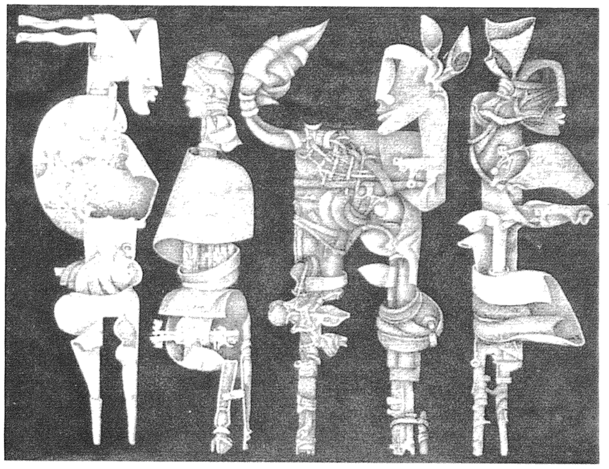
صفحات من كتاب الأحزان ـ ألوان مائية وأقلام جافة ٥٠ × ٥٠ سم ١٩٨٨ ـ المدينة المنورة.



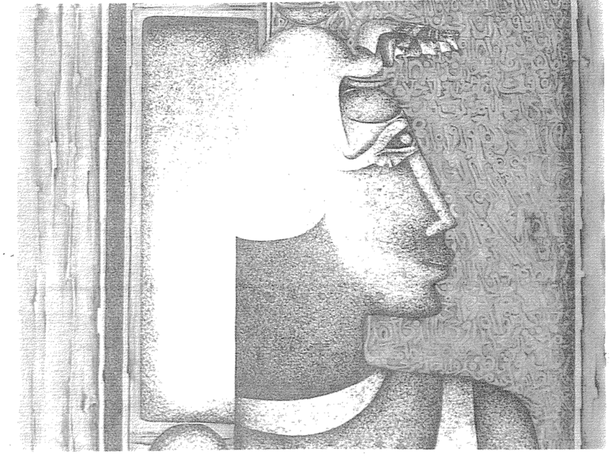
صفحات من كتاب الأحزان - ألوان مائية وأحبار ٥٠ × ٧٠ سم - ١٩٩٣م - المدينة المنورة.



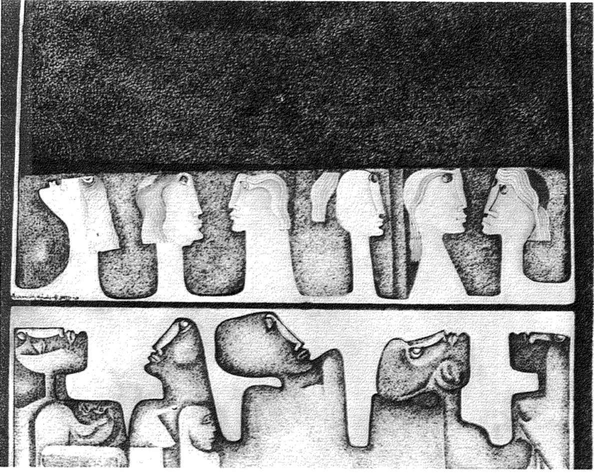
يوم مقتل السادات ـ أحبار وألوان معدنية ٦٠ × ٦٠سم ١٩٨١ ـ الكويت.



ر وألوان معدنية ٥٠ × ٧٠ سم ـ ١٩٩٣ ـ المدينة المنورة.



صفحات من كتاب الأحزان - ألوان مائية وأحبار معدنية - ١٩٨٢ - المدينة المنورة.



أحبار وألوان مائية ٥٠ × ٧٠ سم ـ ١٩٨٣م ـ المدينة المنورة.

سمية رمضان

رسائل الجسد

عند نورا أمين وعفاف السيد

فى مقال بعنوان «ضحكة الميدوزا» تقول هيلين سيسو (Cixous) :

«على النساء أن يكتبن من خلال أجسادهن؛ عليهن اختراع لغة لا تُخترق، لغة تقوض كل الحواجز، حواجز الطبقة، والبلاغة، والتعليمات والشفرات، عليهن أن يغمرن ويتوغلن فى قطع [مجالات] التحفظات الأصلية وأن يتخطينها»(١).

ومما من شك أن تلك النصيحة العامة لابد وأن يتخذ العمل بها سمات المواجهة مع العلاقات التاريخية التى ربطت الجسد واللغة فى سياق ثقافة الكاتبة. فالحواجز التى ذكرتها سيسو تتطلب فى التعامل الفعلى معها تعاملاً مع خصوصيات رؤى مختلفة لعالم تتباين علاقته بالتابو وإن اتحدت فى التسليم بفكرته الأساسية. ولنضرب مثلاً من مقال عن الجسد والكلمة لكارما لوكرى (Lochrie)، تعرف فيه لوكرى التابو من خلال علاقته «بالقرف» (abjection) أى ما تعافه النفس. وذلك بناء على الفكرة التى تقول بأن التابو هو ما يستبعد أو يقصى أمرًا ما وليكن اكلاً معينًا او سلوكًا جنسيًا بغرض ضمان حدود الذات(٢).

فالمقدس والكلام لا يزال للوكرى يتسبب وجوده فى تخطى وتجاوز وخرق التابو فيتسبب هذا الخرق بدوره فى حدوث «القرف» حسب تعريف چوليا كرستيڤا(٣). وعلى الرغم من أن كلا من التابو المسيحى واليهودى يقومان على حماية حدود الذات من تهديد ما تعافه النفس من خلال حماية حدود الجسد، إلا أن الفارق الرئيسى بينهما هو أن القانون اليهودى يسعى إلى حماية الجسد الطاهر من الدنس الخارجى الطارئ عليه

فى حين أن القانون المسيحى يدرج داخله فكرة «القرف» بجعله الدنس داخليًا: «ليس ما يدخل جوف المرء هو ما يدنسه وإنما ما يخرج منه». وتعتمد **كرستيفًا** ومن ثم **كارما لوكرى** بناء على التطور المنطقى لتلك الفكرة نتيجة مؤداها أن مفهوم «الذاتية» فى المسيحية ينبع من الفصل الحيوى بين الداخل/ الخارج ويعتمد عليه بدلاً من حدود الطاهر/ الدنس التى يضعها القانون اليهودى(٤).

والمقارنة الأصلح ولاشك كانت تكون بين القانون المسيحى والقانون الإسلامى على أساس من دورهما فى صناعة الحضارة القروسطية (وهو سياق حديث **لوكرى** فى ذلك المقال). ولكن لا غضاضة فالملحوظة تفى هنا بغرض الإشارة التى تخدم تبيان أهمية توجهات ثقافة ما فى موضوع علاقة الجسد بالمقدس والتابو. فلنتركها وننتقل إلى حيز تراثنا نحن.

إن الجسد فى الإسلام لا يحمل دنسًا أصليًا عليه السعى إلى محوه وإنما عليه عدم التورط فيما قد يفسد نقاءه الأصيل المتمثل فى فكرة الفطرة، التى هى من وجهة النظر الإسلامية، سوية، سليمة. وعلاقة الحواس بالفطرة هى علاقة مؤازرة؛ فقد جعل الله السمع والبصر والحواس لإعانة الإنسان على الانتباه اللازم لعدم التورط فيما قد يفسد فطرته السليمة وبالتالى يصبح من المنطقى أن يمتد نطاق الحرص على النقاء وما يتطلبه من انتباه إلى الجسد بما هو وسيط ذلك الانتباه: (الوضوء المتكرر، الصلاة خمس مرات، عدم تعاطى المسكرات، ذكر الله.. إلخ).

وتتقابل الفطرة داخل منظومة ثنائيات الخلق الإسلامية (الليل/ النهار، الذكر/ الأنثى. الإنس/ الجن.. إلخ) مع ثقافة السلف ودينه (الجاهلية). فالإسلام يأمر بالتوحيد امادين السلف فيمارس الشرك ويؤمن بتعدد الآلهة؛ الإسلام يشجع ويحفز على إعمال العقل فى تقييم الأمور والسلف يتبع ما اتبع اباؤهم. وتتضاهى الفطرة داخل تلك البنية مع مفهوم المنطق السليم (common sense)أى ما يُعقل أو ما لا ينفر منه العقل تلقائيًا ويتضامن الاثنان مع الدين الصحيح (الإسلام) نفسه بوصفه «دين الفطرة».

ومما لاشك فيه أن عشرات الأسئلة تلح بإزاء التحولات التاريخية التى أزاحت مفهوم الفطرة عن مكانته المركزية فى تلك المعادلة ووضعته موضع المواجهة النقيضة مع مفهوم الثقافة أى أبعدته عن علاقته الوثيقة بخلق الله البديع ونظامه وأحالته إلى حيز الطبيعة غير المثقفة، فى حين أن موضعه الأصلى هو موضع الإنسان نفسه، موضع الوساطة أو السفارة بين الطبيعة والعقل المدبر لمنظومة الوجود: الله. وربما كان من أجلّ مظاهر ذلك التحول عن فكرة الفطرة هو رسوخ مفهوم عن عدم المساواة بين الذكر والأنثى أشبه بالنسق الذى حمّل حواء وحدها وزر الخطيئة الأولى وربطها بما هو غريزى، شهوانى، حسّى غير عاقل أو غير مفكر كما يتجلى فى أدبيات القديسين فى العصور الوسطى فى أوروبا. فعلى الرغم من غياب فكرة الدنس الأصلى فى الإسلام إلا أن نظام التعارضات الثنائية فى الثقافة العربية القروسطية اختصهن كذلك بقدر أوفر من الدنس، فى تعارض واضح مع السنة المحمدية التى كانت فى مجملها بمثابة ثورة لتحرير العبيد والنساء. وامتدت فكرة التطهر الدينية حيث اعتمد ضمان حدود الذات على ضمان الحدود الفاصلة بين الطاهر والدنس إلى حد «التطهر من»

النساء بعزلهن بل وحجب أصواتهن ذاتها باعتبار ان أصواتهن تجذب وتغرى إلى موضع دنس فى تداعٍ واضح مع فكرة وسوسة الشيطان لحواء دون ادم ثم توليها هى الوسوسة بالنيابة لآدم كما تتجلى فى الآداب الأوروبية فى العصور الوسطى.

ومما يستحق الدراسة على حدة، تاريخ هيمنة الخطاب الوائد لكيان المرأة فى الثقافة العربية وعلاقته بالتحولات التى أذنت بتراجع الفطرة عن الظرف الإنسانى (The human condition) عمومًا وبداية ارتباطها بالشهوانى، الساذج غير العقلانى، غير المنطقى، أى وجوب مواجهة التهديد الذى تحمله فكرة الفطرة الأصلية للسلطة الدنيوية وبالتالى وجوب تهميشها وازدرائها.

والموضوع ولا شك مثير فى حد ذاته إلا أنه لا يدخل حيز اهتمامنا هنا إلا بقدر ما يوفر مقاربة لموضوعنا، وهو الكيفية التى تعاملت بها اثنتان من القاصات المصريات هما **نورا امين وعفاف السيد** مع الذات/ الجسد فى كتاباتهما كما تمثلها قصتين نشرتا فى إبداع يوليو ضمن ملف للكاتبات المصريات تحت عنوانى «دراما» و«دوائر مفرغة»

أى صوت استخدمتا، وهل كان الخطاب فى تلك القصص خطابًا تقويضيًا وإذا كان كذلك فهل خرجتا عن المألوف أم أنهما استخدمتا المألوف ذاته لفعل التقويض؟.

إن الكاتبة العربية تنتمى لثقافة كغيرها من الثقافات طالما استخدمت جسد المرأة لتكتب عليه أعرافها وسريت كل مواجهة مع ما أسمته **هيلين سيسو** «التحفظ الأصلى» إلى صحراء النسيان؛ إلا أنهن إضافة إلى ذلك الإرث العالمى لهن شرف الكتابة فى ثقافة لها موقف خاص من صوت المرأة، ثقافة جعلت من صوت المرأة فى مرحلة من مراحل نموها: عورة وحصرت العورات فيما تكشف لآدم وحواء من جسديهما بعد عصيان الأمر الإلهى، فباتت اليوم مهددة «بالفضح» (وفقًا لذات المنطق) تلك الفضح الذى يمثله صوت النساء القادرات على البيان والتبيان بعد أن «علموهن الكتابة».

إن ما أقترح هنا هو أن كاتباتنا العربيات على نحو عام ومنذ بداية القرن وعلى اختلاف قدراتهن الفنية استقطعن من المقابلة التى استحدثها خطاب الثقافة الرسمى (على مر العصور) بين الفطرة والثقافة فضاء كتبن فيه من موقع القوة والإيجابية التى تضفيها القدرة على الكتابة ليُعبرن ويُعَبرن عن/ إلى «قلب» البنية (بالمعنيين كذلك) التى اعتمدت القراءة ومن ثم الكتابة أنساقًا رمزية فى منظومة التعارضات الثنائية التى احتفظت للرجال بالكتابة وكان الحكى فيها من نصيب النساء؛ فنتج عن ذلك نصوص تشى بأمل فى إعادة رسم الحدود وتعد بإعادة النظر فى تركيب العلاقات التى تربط (أو تفصل) المثال بالواقع وتستعيد التابو من حيز «الحديث عنه» إلى حيز «تبيان» انحسار تأثيره الأصلى فى ضمان حدود الذات.

وإذا كانت كاتبات التسعينيات لا يمثلن الريادة فى ملء تلك الفجوة فى ثقافتنا إلا أنهن رائدات فى خيار غير مسبوق فى الكتابة النسائية العربية الحديثة وهو اختيار ذو علاقة وثيقة بالتعبير عن الجسد لم نألفه فى تراثنا إلا كما يتجلى فى «فقه النساء» وما ترتب على ذلك من نبرة صارمة، متجهمة استبعدت تجربة النساء الفعلية بأجسادهن(٥).

كما ... من الجدير بالتأكيد أن الكتابة الجديدة بعيدة عن التراث الايروتيكي العربي سواء كتبه رجال أو نساء لأن الجسد فيها لا يكتب من حيث هو أداة للمتعة الحسية وإنما من منظور المعاناة الإنسانية التي تتخلق وتتبلور من خلال العلاقات بين البشر داخل منظومة اجتماعية تحتقر التعبير الجسدي وتعرقل حتى فرص الانطلاق الصحية البريئة من الجنس (ذلك الوحش) تحت شعار الاحتشام والوقار. أما إذا كانت كاتباتنا الشابات يكتبن أجسادهن بمفهوم **هيلين سيسو** فهو ما سنحاول الإجابة عليه هنا وفي مقالات لاحقة.

صيغة الخطاب المفتوح:

يذكرنا الدكتور **جابر عصفور** في إحدى مقالاته التي نشرتها جريدة «الحياة» تحت عنوان «أنوثة الكتابة» بأن وصية العصور العربية الوسيطة في تربية البنات التي قالت بألا «تعلموهن الكتابة» كان الهدف منها هو ألا تبعث النساء برسائل يبثونها عواطفهن للرجال.

أي أن فعل الكتابة حين تمارسه النساء بفكرة إقامة الحوار والتواصل بين الجنسين في ثقافة أدرجت الحدود التي تفصل بين الجنسين موضع التابو فصارت تلك الحدود ضمن ما يميزها عن ثقافات أخرى جنباً إلى جنب السمات الأقل إشكالية مثل عدم شرب الخمر وأكل الخنزير ولعب الميسر.. من ناحية أخرى ارتبطت كتابة الرسائل في الموروث النقدي العربي بالسلطة وتهميش مادون المركز منها. فالمكتبات عند ابن الأثير على سبيل المثال ترجع طاقتها وحيويتها وثراءها إلى اقترانها بأمور الحكم والدولة[٦].

أي أن الرسالة في الحالتين من وجهة النظر الرسمية «موظفة» لإرساء الأعراف والتقاليد والنظام، إما بالسلب في حالة منع النساء من كتابتها أو بإظهارها وتقديمها على الأنواع النثرية الأخرى (مثل المقامة)[٧].

وفي الحالتين كذلك وعلى نحوين متناقضين يشير هذا الموقف إلى اقتران مفهوم الرسالة بسمة تؤكد عليها الثقافة العربية في أكثر من موقع فيما يتصل بالمعاملات عمومًا، الا وهي العلنية.

وفي حين اختلف استعمال لفظة «رسالة» ليدخل نطاق المكتوب، اليومي، الشخصي، غير الهام واتسع نطاق الكتابة للنساء ليشمل ما هو أكثر بكثير من كتابة الخطابات الغرامية، ظلت الرسالة (والبريد عمومًا) موضع شك وتخوف على المستوى الاجتماعي، وظلت الأعراف السائدة في عزل النساء تمنع ما قد يترتب على الاختلاط والكتابة من علاقات.

وهو ما تصوغه **نورا امين** في جملة بديعة في بساطتها تقول:

«نتحايل على تقاليدنا ونمرر عديدًا من الأوراق من تحت المائدة»[٨].

أما السياق الذي تُفجر فيه تلك الجملة البسيطة الأبعاد الكاملة لمنظومة تقوم على التعامي والنفاق فالآتي:

«... بعض الثرثرة حتى يصبح الوقت مناسبًا كي تتلامس أيدينا دون حرج، فنلتهم - في أناقة أو في هرج - بقية الأذرع والأكتاف والصدور إلى آخره، ونرتاح بعض الشيء»[٩]. بعدها «تمرر الأوراق» لا قبلها! والمفارقة هنا

فى كامل فظاعتها: أن العلاقة الجنسية وليمة أبيقورية (Epicurean) على غرار ولائم فلليني الرومانية حيث يسقط الآكلون (والاقتباس من «دراما» لنورا أمين):

«عن مجاراة الرغبات التى تأكل [هم] واللعبة التى تتغذى عليـ [هم]»(١٠).

فى ترتيب الفقرة تتقابل الوليمة الحسية ووجه الخدعة الصغيرة البرىء الذى يستدعيه تبادل الأوراق بين حبيبين خلسة بوصفه نسقًا رمزيًا فى منظومة لا تتعاطف مع الحب سواء أكان أفلاطونيًا أو غيره لتأكيد الشفقة التى يستحقها الحبيبان؛ فى حين يتوحد فعل الجنس بينهما مع وجه الخدعة الآخر المحتوى فى مفرداتها التى تحيل إلى لعب القمار والمقامرة كما تحيل إلى المراوغة السياسية والتآمر: نتحايل - نمرر الأوراق - تحت المائدة.. وبذا تخرج لغة الاختلاس من وراء قناع البراءة (الذى يختلس الحب) لتكشف عن اندراج العاشقين فى لعبة الغش والخداع. وينبثق من تلك المفارقة المزدوجة السؤال المتضمن فى النص عن المعنى والجدوى فى نبرة الحكم المسبق على المستقبل، مستقبل تتكشف نهاياته فى بداياته وتغمر النص كله فى مرارة المفرقة المسبقة:

«ننتهى إلى شيخوخة ونحن فى مقتبل العمر»(١١).

المدهش فى هذا النص هو انه يطرح نفسه على مستوى الرسالة الرومانسية المباشرة ويعزز هذا «الفخ» تكرار الجملة الافتتاحية:

«أتبادر إلى ذهنك أحيانًا أليس كذلك؟» لتأكيد الثنائية الحميمة المفترضة بين فتاة تعانى أسى المعرفة وحبيبها الذى غاب. فتكرار السؤال الافتتاحى يتضامن والفعل المضارع الذى يسيطر على زمن «الترسيل» لينزلق بالقارئ إلى حلقة مفرغة ظاهرها الشجن ومركزها سرمدية مخيفة تستعيد كل «الأفعال» بنفس الترتيب وتجبره على اجترار ماض أزلى بلا أمل فى انعتاق أبطاله المتوهمين - كاتبة الرسالة ورجل كانت له معها علاقة، أما بطله الحقيقى فهو «نحن»:

«نتأثر، ونشرد، ونصمت. ثم نكف نهائيًا عن الحياة ونحقق النهاية المرجوة»(١٢).

فى استحضار لبلاغة الإيجاز العربى المتلازمة والتهوين من شأن الحياة وفى علاقة معاكسة مع المنظور الذى أوحى بها:

وإذا كانت قصة نورا أمين تبرز انحسار مفاهيم العلاقات الحقيقية وغياب الأمل والهدف وبالتالى المعنى بتأكيدها على الكُلبية (cyriciun) التى تتولد من تكرار التجربة الحسية فى غياب مناخ يشجع على الصدق فإن قصة عفاف السيد «دوائر مفرغة» تضع المسألة على نحو أكثر مباشرة برغم لجوئها إلى السوريالية فى كتابة المفارقة/ الجرح المتمثلة فى التناقض بين التحقق فى علاقة مع الجنس الآخر وأحكام السلوك القويم لأنها تطرح الفجوة من خلال العنف الذى يقع على جسد الأنثى (المختص بقدر أوفى من الدنس وبالتالى بقدر أوفى من أساليب «التطهير») وفى حين تخلق قصة نورا أمين فضاءها من جدلية البراءة والذنب وقد حلّتْ فى معرفة نهائية دون أمل فى خلاص، مما يضفى على المعرفة فى تلك الجدلية بعدًا فلسفيًا، انطولوجيًا يرسله

صوت الأنا الكاتبة فإن «دوائر مفرغة» لعفاف السيد تقوم على إعادة تقديم العناصر المكونة لوعى الذات فى خلط متعمد يجعل من المعرفة كيان طارد للأنثى لما يتضمن من «توقيع» الأذى والألم على جسدها:

«يضغط الأستاذ كتفى ويرشق العصا فى اطمئنانى، كل أهل النار من النساء... لكن الرجال الكاذبين دائمًا يتكئون على الأرائك وحدهم»[١٣].

المعرفة هنا تتمثل فى اكتشاف الفجوة التى يفتعلها شرط مستحيل يقتضى من الأنثى التى تريد المعرفة وأد أنوثتها وهو وأد مضاءٍ لوأد الذات لما هى مرتبطة بالحاجة الإنسانية العامة إلى الترقى الروحى:

«لن يعرف الأستاذ أنى وأدت أنوثتى وعدت نعجة لا يعنيها الصعود على سلم النور»[١٤]. (المعراج).

أما هذا الخلط بين نسقى المعرفة الدينى والعلمى فيحول الصراع المفترض بينهما عن هدفه التقليدى وهو الاستحواذ على «الحقيقة» إلى موقف تآزر وتضامن ضد جسد الفتاة بحكم سوريالية المقابلات فى وعى الفتاة:

«رائحة الدم فى حصة الأحياء «مجدولة» مثلها مثل ضفيرتها «الكستنائية» وضفائر النسوة اللاتى «لا يحضن وهن معلقات» من شعورهن فى النار»:

«رائحة الدم المجدولة فى حصة الأحياء، أنكمش على عشقى وهو يقول إنى فارة مهذبة ويجذب شعرى، أتمنى أن ينفصل راسى وأسترسل بين السماوات، لكنى محصورة بين ادعاءات عشقه، سوف نعلق من نهودنا لأننا نساء».

هكذا فى زخم متلاطم وتشتيت مقصود لكل منطق تفرضه تداعيات العنف الواقع على الجسد ليصبح العنف هو الوجود وما بعده؛ العصا فى يد الأستاذ، التهكم والصفع وجذب الشعر على يد الحبيب، وفى الآخرة الجحيم حيث النسوة معلقات من ضفائرهن ومن نهودهن يصرخن.

الصوت الأحادى الأنثوى يتكلم هنا من موقع الجسد (عاكس المؤثرات) بل هى لا تتحدث كما قالت هيلين سيسو عن القديسة المجنونة مرجريت كمب: «بل ترتمى بجسدها المرتجف إلى الأمام.. لحمها يتكلم الحقيقة. إنها تعرى نفسها فى الواقع، هى تمثل حسيًا ما تفكر به وتشير إليه بجسدها».

وهو ما لم يكن من الممكن فى لغة تتراكم بدلاً من أن تتفجر فى جدلية تداعى تلفت النظر إلى مركزية الجسد فى النص من ناحية وتشظيه وتبعثره «بين الآيات» من ناحية أخرى أى بين عذاب جهنم الجسدى والتربية المتعامية عن البعد الجنسى للجسد والآخر (الرجل) المتعامى عن وجود صراع من الأصل، وأنثى تود الارتقاء بوعيها لتحقق التسامى الذى تؤهله المعرفة للإنسان.

وبذا تكتمل للجسد صفته كضحية للتعذيب وتكتمل الحلقة المفرغة التى يُنكل فيها بوعى الفتاة بلا أمل فى انفراج إلا بتحرى الفجوات فى منظومة تحتفظ للرجال وحدهم بالغفران:

«اكتشفت الفجوات، فلم يشغلنى أمر حبيبى وهو يرتع بين الحور والأبكار[١٥] ولكن بعد أن يكون الجسد قد «تناثر» بين «الآيات» وتشظت الروح بين «الحنين والفقد».

رسالة للغفران كتبتها امرأة بجسدها.

فى بداية الفصل السادس من كتاب مارينا ستاج «حدود حرية التعبير» اقتباس صفير يقول:

«إن السـؤال وثيق الصلة بأى مـرحلة من مـراحل التاريخ الإنسانى ليس هو:

«هل هناك رقـابة أم لا؟ وإنما هو بالأحـرى: تحت أى نوع من أنواع الرقابة نعيش؟»[١٦].

إن سلطة الرقـابة بالنسـبة للكاتبة مـثل سلطة التـابو بالنسبة للسلوك ولكن فى حين تستدعى الرقـابة (سـواء مباشرة أو غير مباشرة) التغاضى عن تسمية ما يخدش قناع الحـشـمة أو قناع تكامل المنظومة الاجتـمـاعـيـة أو الدينية أو السياسية فى نقطة تاريخية مـا[١٧]، يستدعى التابو العزوف الفعلى عما يخدش النقاء. أى أن الرقابة ذات علاقة وثيقة بتماسك الذات وهو ما يقترب بها من فكرة التـابو فى الحفاظ على حدود الذات الجماعية من ناحية وفى الوقت نفسه ينأى بها عن وظيفته على مستوى علاقة الفرد بالمقدس، لأن لها صفة سياسية (بالمفهوم الأوسع) فى حين أن صفة التابو الأساسية ثقافية/ دينية.

إن تابوهات الرقـابة هـى الجنس والدين والسلطة (وليس السياسة) فهى ليست دائمًا بهذا الترتيب كما أن فعل الجبر فيها تتفاوت قوته من حقبة إلى حقبة وفقًا للظرف السـيـاسى المحتم لها. أى أن الرقـابة وهى أداة قمع سلطوية قد تستخدم التابو لتبرز أو تسكت ذلك الخطاب أو ذاك وفـقًا لمصلحة السلطة. وبالتـالى فـإن التابو الذى تخترقه الكاتبة العربية اليوم من الأسهل تصويره على أنه تابو الحديث عن الجسد الأنثوى فذلك يمكننا من احتوائه فى الظرف الاجتماعى الحالى أو حتى توظيف فن الكتابة فى مواجهة الردة التى يعانى منها مجتمعنا ونخاطر بالتالى بالمعايير الفنية فى سبيل درء مؤثرات خارجية ولذا علينا التذكر أن ما تتوجه إليه كاتباتنا اللواتى يستحققن هذا الوصف هو تابو من نوع آخر، يشمل مجمل مظاهر ثقافة بأسرها: تابو إعمال العقل الذى تجلت مظاهره فى مصادرة الإبداع واستتب له الأمر يوم ارتأت السلطة مصلحتها فى وأد حرية التفكير وبذا تكون كل من **نورا أمين وعفاف السيد** قد تعاملتا مع التابو بتأكيد أكثر أو أقل على الجسد . **نورا أمين** فى إبرازها لكلبية العلاقات فى مواجهة تمسك الأعراف المنافقة بتصدير رومانسية كاذبة لدى تقديمها للذات الجماعية و**عفاف السيد** فى وصفها السوريالى للعنف الذى تختص به المرأة دون الرجل داخل منظومة اجتماعية مزدوجة اختصت النساء بقدر أوفى من الدنس والشبقية والتلاؤم.

ختامًا أسوق فقرة من كتاب «أفق الخطاب النقدى» للدكتور **صبرى حافظ** يقول فيها:

«إن الخلط بين الكاتب وشخصياته أقل فى روايات الرجال، منه فى الرواية النسائية. وربما يعود ذلك إلى مصادرة أساسية، وهى أن مجال حركة المرأة ضيق، وخبراتها الاجتماعية محدودة؛ أو بمعنى أدق أن تقلص الفضاء الذى تتعامل معه، هو الذى يشجع القارئ، على التوحيد بين الكاتبة وشخصياتها. ناهيك عن تلك النزعة المضمرة التى تحاول أن ترد كل كتابة المرأة إلى خبرتها الذاتية، وإن تجعلها نوعًا من السير القصصية، لإخراجها من مجال الرواية الجادة. وناهيك أيضًا عن نوع أسوأ من الإضمار، لا يريد أن يصدق أن باستطاعة المرأة أن تبدع أدبًا، أو أن تكتب شيئًا لم تعشه، ويسعى إلى استخدام كل ما تبدعه ضدها، بصورة تحد من خيالها، وتحكم حصار التابو أو أطروحة المحرمات ».

الهوامش:

١ - Hélen Cixous
Langh of the Medus Trans. Gohen and Coohen new french feinisus Ed. Marks and De Cossadmsetts press. 1980. p. 245 - 264.

٢ - Ed. Allen J. Franyzen.
Speaking Two Langnays karma Lochrie. "The Langnay of Transgression:Body. flesh,, and ward in mystical Discourse". Albany state university of N.Y. Press. 1991. p. 128- 129.

٣ - نفسه.

٤ - نفسه.

٥ - انظر: ليلى أحمد فى Arab Culture and Writing women Bo- مقال بعنوان Feminiist Issues spring 1989. Vol. 9, no 1 dig p. 41-54 ضمن
حيث تقول أحمد بأن فقه النساء كان يستفتى النساء وتضرب مثالاً بإحصائية قام بها ابن رشد، لتؤكد من ضمن اطروحتها أن صوت المرأة العربية فى شئونها لم يكن موءودًا تمامًا. وهى تستخدم استراتيجيات نقدية تستخدمها الناقدات العربيات كثيرًا، عندما يكتبن لغة أخرى. فهناك العديد من الأمثلة التى تقول بعكس ما تطرحه أحمد. ثم أن ابن رشد لا يمثل الخطاب الرئيسى فى الفقه فى العالم العربى اليوم.

٦ - انظر: الفن العربى فى دراسة بديعة بعنوان «الموقف من القصص فى تراثنا النقدى». مركز البحوث العربية. القاهرة. ١٩٩١. من ٥٧: ٩٦. ص ٣٠: ٤٦.

٧ - نفسه حيث تسوق الدكتورة الفت العديد من أقوال النقاد العرب لإبراز الازدراء الذى عانت منه فنون «التأليف»، ونقتبس هنا ما أوردته عن ا بن الأثير فى حديث عن الحريرى:
«إن صاحب الطبع فى المنظوم يجيد فى المديح دون الهجاء، أو فى الهجاء دون المديح، أو يجيد فى المراثى دون التهانى، أو فى التهانى دون المراثى وكذلك صاحب الطبع فى المنثور، هذا ابن الحريرى صاحب المقامات، قد كان على ما ظهر عنه من تنميق المقامات واحدًا فى فنه، فلما حضر ببغداد ووقف على مقاماته، قيل هذا يُستصلح لكتابة الإنشاء فى ديوان الخلافة ويحسن أثره فيه، فأحضر وكلف كتابة كتاب، فافحم، ولم يجر لسانه فى طويله ولا قصيره، وهذا مما يُعجب منه، وسُئِلتُ عن ذلك فقلت لا، (لأن المقامات مدارها جميعا على حكاية تخرج إلى مخلص).
وأما المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له، لأن المعانى تتجدد فيها بتجدد حوادث الأيام، وهى متجددة على عدد الأنفاس، الا ترى أنه إذا خطب الكاتب المغلق عن دولة من الدول الواسعة التى يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعى مذكور، ومكث على ذلك برهة يسيرة لا تبلغ عشر سنين فإنه يدون عنه من المكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزء منها أكبر من مقامات الحريرى حجمًا». (الموقف من القصص ص ٤٣).

٨ - نورا أمين «دراما» إبداع. يوليو ١٩٩٦ العدد السابع ص ١٠٥.

٩ - نفسه.

١٠ - نفسه.

١١ - نفسه، ص ١٠٦.

١٢ - نفسه.

١٣ - عفاف السيد، «دوائر مفرغة»، إبداع، يوليو ١٩٩٦، العدد السابع، ص ٨٧.

١٤ - نفسه.

١٥ - نفسه.

١٦ - مارينا ستاج، «حدود حرية التعبير»، ترجمة: طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥.

١٧ - انظر: نفسه، ١٠٣ - ١٧٥.

شاكر عبد الحميد

صورة الذات وصورة الآخر

فى رواية «حكايات المدندش» لأحمد الشيخ

«حكايات المدندش» هى الجزء الثالث من خماسية «الناس فى كفر عسكر» التى يكتبها **أحمد الشيخ** عملاً متميزًا عن القرية المصرية فى النصف الثانى من القرن العشرين.

الأجزاء التى صدرت من هذه الخماسية هى «الناس فى كفر عسكر» و«حكاية شوق» ثم «حكايات المدندش» وهذه الأجزاء يمكن قراءتها باعتبارها أعمالاً مستقلة، كما يمكن أن تقرأ باعتبارها تمثل حلقات متصلة من عمل روائى واحد كبير ومتميز فهناك مثلاً شخصيات قام على أكتافها عبء أحد الأجزاء «شخصية شوق» فى «حكاية شوق» مثلاً نجدها تظهر بشكل هامشى أو جزئى فى عمل آخر (شخصية شوق فى حكايات المدندش مثلاً) وهكذا.

الدندشة تعنى تعدد الألوان والملابس والأمزجة، وهى تعنى أيضًا التنوع فى الوحدة، فمن بين مجموعة الألوان - الأقمشة - الصبغات - البشر.. إلخ تصبح الدندشة هى الحالة البارعة أو الظاهرة أو المتجلية بفعل قوة ما خفية تجمع بين هذا المتناثر كله فى وحدة واحدة.

الدندشة حالة خاصة بالبلدة، أو الكفر، الذى تدور بين جنباته الرواية، وهى حالة خاصة بـ «حسنين» المدندش الشخصية المحورية فيها، وهى أيضًا حالة خاصة بالرواية ذاتها التى تجمع بين دفتيها كل هذه الشخصيات المتناثرة والمتنوعة، ولكنها المرتبطة فى نفس الوقت، برباط خفى ما يجمع بينها.

يصعب أن نتحدث عن كل محاور هذه الرواية المتميزة، ونكتفى باختيار محور واحد هو: صورة الذات وصورة الآخر، كى نتحدث عنه ببعض التفصيل.

صورة الذات وصورة الآخر:

صورة الذات هى مجموعة الخصائص أو الصفات التى تنسبها إحدى الشخصيات لنفسها وتراها مصاحبة لها ومستمرة معها. أما صورة الآخر فهى مجموعة الصفات والخصائص التى تنسبها الذات للآخر، والجدير بالذكر أن الذات قد تكون ذاتًا فردية خاصة بشخص واحد لا غير وقد تكون ذاتًا جماعية خاصة بجماعة ما أو أمة ما وكذلك الحال بالنسبة لصورة الآخر قد تكون خاصة بفرد أو جماعة أو شعب أو أمة. ونتحدث أولاً عن صورة الذات الفردية كما عبر عنها «حسنين المندش» الشخصية المحورية فى هذه الزاوية.

أولاً: صورة الذات الفردية

وهى تظهر فى الحالات التى يظهر فيها الضمير «أنا» على نحو مباشر أو غير مباشر أهم خصائص صورة الذات الفردية كما تكشف عنها الصفات المباشرة أو غير المباشرة التى ينسبها حسنين المندش لنفسه هى:

١ ـ تنوع الاهتمامات والإمكانات دون الوصول إلى مرتبة التمكن من اى منها:

فالمندش هو حلاق القرية ومداوى جراحها وهو طبال الكفر وزماره، ونداب الموتى، والمغدورين.. وحافظ نصف القرآن. وهكذا فإن صورة المندش هنا هى صورة أقرب ما تكون إلى الصورة التى عبر عنها المثل الشعبى القائل «سبع صنايع والبخت ضايع».

٢ ـ الميل إلى التقليد والمحاكاة والسخرية:

فهو قادر على تقليد أصوات أهالى القرية وطرائق مشيهم وطرائقهم فى النحنحة والنداء وغير ذلك من السلوكيات.

٣ ـ دقة الملاحظة:

فهو يعيش وسط الناس ويراقبهم ويظهر عيوبهم «يتفرج عليهم ثم يفرجهم على أنفسهم».

٤ ـ المشاركة دون مشاركة:

فالمندش له نصيب فى كل ذبيحة، لكنه نصيب قليل، قليل مثل حظه فى الحياة، وهو رغم الفقر وقلة الحيلة (محسوب حسابه) لكن إحساس الآخرين به بشكل عام ضعيف وهامشى ومؤقت، وعابر تدور داخل المندش دائمًا صراعات كثيرة بين البوح والكتمان، بين الاحتفاظ بأسرار الرجال والنساء أو الكشف عنها، المطلع على كل شىء، والذى يشعر دومًا أن لسانه مفلوت يوشك أن يرميه دومًا فى الهلاك لولا لجام العقل «وهو يعانى دومًا هذا الصراع لأن لديه دومًا رغبة فى البوح، وعندما يفشل فى البوح لآخر، لصديق أمين، يبوح لنفسه بكل الأسرار، فهو يقول مثلاً لنفسه انصح صاحبك من الصبح لحد الضحى.. وامسك لسانك حتى لا يفلت مثل جواد جامح بلا لجام ويقول الكلام الصريح، الكلام الصريح يا مدندش يكره فيك الأكابر ولا يحمى الفقراء أو الطالعين على السلم». يقول عن نفسه فى أحد المواقف «وعدت العمدة مرة ولكن وعد اللسان شىء والقدرة على إسكاته شىء آخر».

٥ ـ الإحساس بالفكاهة والخيال الأسود:

فالمندش ساخر دومًا من نفسه ومن الآخرين وهو لا يستطيع أحيانًا أن يمنع نفسه من الضحك فى مواقف تثير عادة البكاء، من ذلك مثلاً ما حدث من ضحك هستيرى مفاجئ ومستمر انتابه خلال جنازة «رجب الأعور» حين تذكره وهو فى مواقف عديدة خلال حياته

وهو ينافق ويرجو ويتمنى.. إلخ. ثم وجده الآن فى هذه الحالة الختامية المزرية.

٦ ـ الرومانسية:

فرغم ظروفه شديدة القسوة يقول المدندش إنه من الممكن أن «يعشق الرجل امرأة بسبب انتظام أسنانها وينسى أنها بربرية».

٧ ـ الشعور الدائم بالعجز وقلة الحيلة:

فهو يصف نفسه كثيرًا بأنه «الغلبان الحاوى فاعل الأفاعيل الذى لم ينتصر على من يعاديه مرة فى عمره» وأنه «مجرد طبال ونداب ومناد وحافظ كلام فارغ أضحك به على العيال».

وأنه أيضًا «القوال الذى يحتال كل يوم لكى تستمر الحياة، ولكى أحمى نفسى من اكتمال الهزيمة، بلا سند حقيقى يسندنى. لا عزوة ولا أرض ولا دار عليها القيمة» وأنه أيضًا بختى محاط بالأعداء المنظورين وغير المنظورين يعادينى فى الكفر فقرى وقلة بختى والجهل الحاكم المتحكم فى مصائر الواعين .

٨ ـ الشعور بالظلم:

يشعر المدندش أنه متميز وأنه مختلف، وأن لديه طاقات وإمكانات ليست متوفرة لكثيرين لكنه يشعر أيضًا بوجود «قسمة غير عادلة ورثناها دون أى اعتبار للقدرة».

ويقول أيضًا «نصيبى من الدنيا أن أكتفى بالنظر والسماع والقول» ويقول كذلك «لا زوج لى ولا خلفة ولا حتى حلم فى المستقبل».

فالمدندش يعيش وسط الناس، يلاحظهم، ويتحدث معهم، ويشاركهم مناسباتهم المختلفة وهو كثير السفر، كثير المعرفة بالناس، كثير القراءة، ولو عن طريق سرقة الكتب، راغب فى العلم والمعرفة، راغب فى التواصل مع الآخرين، يتمنى حب النساء ويتمنى أن يكون له ولد، لكنه يشعر فى نفس الوقت أن الدنيا تتجاهله ومن ثم فهو يرد عليها بالمثل بأن يتجاهلها فيقول عن نفسه «تبارك جل شأنه أعطانى حس الفقراء الذى لا يخيب وزرع فى قلبى الجسارة فعرفت أن الدنيا برطوشة قديمة يسكنها التراب ويغطيها، وأن الأكابر مناظر، والسواقى تديرها المواشى وأن الشمس رغم قوتها وشدتها لا تقتل دود الأرض» ويقول أيضًا «دفنت كل شىء فى مقبرة من صنعى ونسيت كل شىء ربما بعدها هان عندى أى شىء، عشت على هواى، إن كان لى هوى، محبوسًا باختيارى فى حدود الكفر».

١٠ ـ ارتداء الأقنعة:

فالمدندش رغم علمه يتظاهر بالجهل، ورغم معرفته يتظاهر بالبلاهة ورغم وعيه يتظاهر بغياب الوعى هو دائمًا يرتدى قناع الجهل ويقول عن نفسه «جهلى فى الكفر أكرم من معرفتى، جهلى، أو ما يبدو لهم أنه جهلى يعيشنى بينهم. وإذا ظهرت لهم معرفتى بالأشياء جرجرونى إلى سكة المشاكل وعاصونى بالهباب» ويقول أيضاً «جهلى يعيشنى ومعرفتى تهيننى وتقلل قيمتى».

١١ ـ السذاجة والميل إلى التصديق:

فعندما وعدته البدوية (وهيبة) التى عشقها أنها ستعود مرة أخرى بعد أن خدعته بحبها ظل ينتظرها طيلة حياته وطال انتظاره لها ولم ترجع أبدًا.

١٢ ـ الشعور بالوحدة والاغتراب:

يقول المدندش كثيرا عن نفسه «أنا وحيد» وهو رغم وجوده وسط الناس يشعر بأنه غريب عنهم فيقول عن نفسه «أنا الغريب المقطوع من شجرة الأموات» ويقول أيضًا «لا حساب لى رغم ما يبدو لى فى لحظات الانبساط أننى محسوب ومرغوب ومطلوب، لكن فى اللحظات الحاسمة أرانى فى هامش الهامش أكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ وقدرة اللسان على البوح والشرح والكلام. كأننى مقطوع اللسان بالفقر والعوز وعدم الاستناد الحقيقى إلى أى شىء أو أحد، وحدتى بعد كل هذا الزمان من السعى قاسية، ربما يصيبنى مرض فلا أجد من يرعانى أو يحوطنى بالعطف أو الاهتمام، لا زوج ولا أولاد ولا مال ولا عزوة».

إن صورة المدندش هنا هى أقرب ما تكون إلى صورة الغريب كما عبر عنها «أبو حيان التوحيدى» حين قال فى كتابه «الإشارات الإلهية» واصفًا الغريب بأنه «من ليس له نسب، من ليس له فى الحق نصيب» وأنه إن حضر كان غائبًا، وإن غاب كان حاضرًا، الغريب من إن رأيته لم تعرفه، وإن لم تره لم تستغرقه» وأنه «من إن أقبل لم يوسع له، وإذا أعرض لم يسأل عنه... وإن مرض لم يتفقد» وإنه أيضًا «من إذا ذكر الحق هجر، وإذا دعا إلى الحق زجر» ويقول التوحيدى أيضًا رحمتا للغريب طال سفره من غير قدوم، وطال بلاؤه من غير ذنب، واشتد ضرره من غير تقصير، وعظم عناؤه من غير جدوى».

١٣ ـ الشعور بالهامشية:

نتيجة للإحساس بالوحدة والغربة والاغتراب وعدم المشاركة، وقلة الحيلة، يزداد إحساس المدندش بالهامشية «كيف دوختنى الدنيا وحرمتنى من القدرة على الرد كيف سلبتنى كل الحقوق ووضعتنى فى خانة الضعفاء والمحصورين، وعلى أى أساس أخذت منى وأعطت لمن هم أقل وعيًا وإحساسًا بالناس وتصاريف الأحوال؟ مطرود أنا فى كل مكان وإن كنت موجود فى كل الأماكن» وأيضًا ما سبق ذكره فى الفقرة السابقة «أرانى فى هامش الهامش أكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ.. إلخ».

١٤ ـ الميل إلى التلون وفقًا لما تقتضيه المواقف:

المدندش عارف ويتظاهر بالجهل، فاهم ويتظاهر بالعته، بعيد وقريب، ومرتدى أقنعة، وقد مر بموقف عنيف فى حياته حينما حاول العمدة استدراجه كى يشى بصديقه سيد أفندى عوف الذى كان المدندش يحبه، جلس مع نفسه وفكر وقال بأن «سلوك المرء يتوقف على فكرته عن نفسه وعن الآخرين» (هذا كلام صريح عن أهمية فكرة صورة الذات وصورة الآخر حتى لدى المدندش نفسه) وقال بأن الإنسان يمكن أن يكذب من كثرة الخوف أو احتيالاً للحصول على وجبة دسمة» وأنه أيضًا يمكنه «أن يساير أى واحد من أهل الكفر فى كلامه عن غيره، كل واحد فى نفسه سلطان ويحق له أن يرى نفسه أفضل أو أقوى أو أضعف أو حتى أغنى من غيره أو أفقر» ثم استعرض المدندش حالاته نفسه حينما يجد نفسه مضطرًا للتعامل مع الناس «عندما أسمع فلابد أن أساير وأدعم وأشجع وأهدى وأحيانًا أضع على شعلة النار مزيدًا من السيبرتو».. أشعلها نارًا حامية وأنا عارف حدودها ومداها وإمكانياتها.. وفى أوقات أخرى أقوم بدور عسكرى المطافى حامل الخرطوم

ا لكبير الطويل والماء يندفع بشدة لتخمد النيران فى أقصر وقت، أقوم بذلك أحيانًا، كل وقت له أذان كما يقولون».

١٥ - الميل إلى التفلسف والرؤية الكلية للواقع والحياة:

فالمدندش له آراء فى البشر وسلوكياتهم وشخصياتهم، ولديه آراء حول الفقر والغنى وحول التغيرات التى تحدث فى المجتمع وحول الحبس أو السجن، الذى «ليس هو مجرد جدران وحارس يمنعك من الخروج والدخول بحريتك. الحبس أنواع وأقساها ذلك النوع من الشعور بضيق الدنيا حول النفر منا. ذلك الضيق الذى يسك كل السكك فى الوجه». كما يشعر المدندش بالغيظ من هؤلاء البشر فى أماكن عديدة الذين عاشوا أعمارهم عبيدًا مع أن الحرية كانت فى متناول أيديهم ويقول «حتى لو كانوا أفقر الفقراء أو أعجز العجزة أو أضعف المحكومين، فكل ذلك لا يمنعهم من أن يعيشوا أعمارهم أحرارًا».

١٦ - الاحتيال:

يرى المدندش أنه فى مواجهة إعراض الدنيا وتجاهلها له وقلة حظه، وشعوره بالفقر والعجز والإحباط على نحو دائم لابد له من وسيلة يواجه بها هذا العالم القاسى، وقد وجد أن أنسب الوسائل بالنسبة لمن كان فى مثل حالته هى الاحتيال ولذلك يقول عن نفسه «البهلول الناصح يحتال على الدنيا ويلاعب خلق الله، يهرب منهم إذا كان الهرب ضرورة ويداديهم إن أفلح، وإذا انقلبت الدنيا فلا مانع من أن ينقلب البهلول ويسبح مع التيار».

١٧ - الازدواجية والانقسام:

البهلول البهلول حسنين المدندش منقسم مزدوج متعدد الشخصيات يحادث نفسه ويحاورها ويتحول إلى «إنسان وشيطان، ملاك وإنسان، رجل وامرأة فاجرة، طفل وكهل، مملوك ومالك، حاكم ومحكوم»، كما يحضر مع هذه الثنائيات أحيانًا شخص ثالث لا ينحاز لأى من الطرفين على حساب الآخر. شخص أكثر عقلاً واتزانًا هو مركب النقيضين إذا استخدمنا مصطلحات **هيجل**.

١٨ - حالم بالطيران:

تكثر لدى المدندش الأحلام التى يتحرك فيها بحريته طليقًا فى فضاء الكون، يحلم بطيرانه وتحركه حرًا هروبًا من قيود الحياة والذات الكثيرة التى يرسف فيها يحلم بأن يحطم قيود الفقر والوحدة والشعور بتفاهة الحياة.

١٩ - الرغبة فى التحول والتغير:

بدأت هذه التحولات حينما شارك المدندش إبان وجوده فى النوبة فى عملية سرقة لبعض الآثار المصرية القديمة، وتم القبض عليه وعقابه، وقد كانت هذه الحادثة بداية التحول فى مشاعره الخاصة نحو الوطن «اكتشفت بمرور الأيام أننى كنت أعمى القلب، لأننى وأنا واحد من أولاد البلد المسلوب كنت أسلبها وأحسبنى من الشطار». كذلك كانت خبرات القراءة والاطلاع على الكتب والتعامل مع المثقفين فى القاهرة من أسباب حدوث تغيرات كثيرة فى طرائق فهم وشعور وسلوكيات المدندش «وأنا قرأت بعض هذه الكتب، وكادت أن تبدلنى، تغيرنى، تنزع عن جلدى جلدى، وتغطينى بجلد غيره، لكننى كنت مزروعًا فى طين الأرض».

على أن هذه الرغبة فى التغيير تظل كامنة عند حدود الرغبة ولا تخرج إلى سطح الفعل إلا قليلاً.

٢٠ ـ الوعى بالخصال الإيجابية فى الشخصية:

رغم الخصائص السلبية الكثيرة التى ذكرناها عن المدندش فى ضوء صورته عن نفسه إلا أنه يرى نفسه أيضًا على أنه يمتلك العديد من الخصال الإيجابية لعل أهمها ما يلى:

أ ـ الرغبة فى التمرد على الظلم ورفض العبودية والقسمة الظالمة.

ب ـ إمكانية الكلام فى الوقت المناسب: رغم محاولاته الدائمة للكتمان وعدم البوح يقول المدندش «لكن يا سادة هل كان يجوز لرجل مثلى ضرب الدنيا برطوشه أن يسكت».

جـ ـ الجراة المحدودة: فهو يقول «أعيش بجراة من يملك أى شىء مطلوب يملا خواء البطن، كل شىء يسد الجوع مسموح لأمثالى أخذه».

د ـ التشكك الإيجابى فهو لا يقبل الأمور على علاتها، ولا يصدق كل ما يقال له، بل يعيد تقليب الأمور على جوانبها المختلفة أملا فى الوصول إلى الحقيقة.

هـ ـ حب الوطن: «فهو يتحدث دائمًا عن نفسه عن أنه رغم غربته واغترابه يشعر بأنه مزروع فى طين الأرض» محميًا برائحة الغيطان ونسيم الفجر وخبث الناس وحيطتهم ويقول أيضًا «أرانى مثل بذرة أو حبة مدفونة فى طين الكفر خروجها موت وفناء».

و ـ الإحساس بقيمة الذات: فهو يقول عن نفسه أنه رغم ظروفه الصعبة والقاسية ورغم خبراته المريرة فى الحياة «لم أخدع أو انخدع أو أخون» وأنه أيضًا «شخص مهم وله قيمة وأنه، محسوب حسابه وله امتيازه الخصوصى عند الأكابر والأصاغر».

ز ـ النقد الذاتى: فالمدندش ينتقد ذاته ويلومها، وينتقد قناعته ورضاه بالقليل، وينتقد حبه البالغ المتطرف للناس، وللكفر، ويرى أن عيبه الأساسى هو أنه كان يمشى فى بعض الأوقات «فى ركاب السادة ومشاريع السادة، يطعموننى مرة فأصير من الأتباع، وفيًا أكثر من كلب، وطيعًا أكثر من حمار، ورعديدًا أكثر من أرنب. ولابد أننى ساعدتهم على اختطافى من نفسى».

ح ـ المدندش أيضًا حالم بالعدل شاعر بالظلم ويرى الدنيا ثابتة رغم تغيراتها وأن العدل أساس الملك.

الخلاصة:

يمكننا القول بأن خصال المدندش هنا تكشف عن حالة فريدة من الدندشة، حالة اجتمع فيها كل شىء، الشىء ونقيضه، الخصال السلبية والخصال الإيجابية، وهى نموذج مصغر فريد للشخصية المصرية بمستوياتها المثقفة وغير المثقفة خاصة خلال النصف الثانى من القرن العشرين مع التحولات الهائلة فى بنية المجتمع بدءًا من ثورة ١٩٥٢ وانتهاء بالانفتاح والنفط والخصخصة والصلح مع إسرائيل والهجرة الهائلة التى طرأت على الريف المصرى.

المدندش إذن هو قناع اختفى وراءه المؤلف كى يقول لنا ما أراد أن يقوله عن هذه التحولات الهائلة فى بنية الوطن وفى بنية شخصياته بشكل عام. والخصال التى حددها المؤلف لهذه الشخصية كما صورها وكما رصدنا بعض ملامحها هى على النحو التالى:

تنوع الاهتمامات والإمكانيات دون الوصول إلى مرتبة التمكن من أى منها - الميل إلى التقليد والمحاكاة والسخرية - دقة الملاحظة - المشاركة دون مشاركة - صراع العقل واللسان - الإحساس بالفكاهة والخيال الأسود - الرومانسية - الشعور الدائم بالعجز وقلة الحيلة - الشعور بالظلم - العزوف عن الدنيا والإقبال عليها - ارتداء الأقنعة - الساذجة - الشعور بالوحدة والاغتراب - الشعور بالهامشية - الميل إلى التلون وفقًا للمواقف - التفلسف والرؤية الكلية - الاحتيال - الازدواجية والانقسام - الحلم بالطيران - الرغبة فى التحول الإيجابى - الرغبة فى التمرد على الظلم - الجرأة المحدودة - التشكك الإيجابى - حب الوطن - الإحساس بقيمة الذات - النقد الذاتى - الحلم بالعدل.

هذه الخصال فيها الكثير من الجوانب السلبية، وفيها بعض الجوانب الإيجابية دون شك، وفيها أيضًا العديد من المحاور العقلية المعرفية (تنوع الاهتمامات - دقة الملاحظة مثلا) والعديد من الخصائص الوجدانية أو المزاجية (الرومانسية - الشعور بالعجز - العزوف عن الدنيا والإقبال عليها مثلاً) وبها أيضًا العديد من الخصال التفاعلية الاجتماعية (المشاركة دون مشاركة - الهامشية - الاغتراب والوحدة مثلاً).

وهناك بعض الخصال تقترب بصاحبها من مشارف المرض النفسى (الازدواجية والتعددية مثلاً) والكثير من السمات التى تقترب بصاحبها من الصحة النفسية والتوازن (الإحساس بالفكاهة - التمرد - الرغبة فى التغيير - الإحساس بقيمة الذات مثلاً).

على كل هى صورة خصبة لشخصية خصبة قل أن نجدها بهذا العمق فى الأدب المصرى والعربى الحديث.

ثانيًا: صورة الذات الجماعية:

صورة الذات الجماعية ليست هى صورة المدندش، لكنها صورة الناس أو الجماعة المنعكسة من خلال عين المدندش، هذه الصورة معكوسة من خلال عين المدندش التى تراقب وترصد وتلاحظ وتلتقط الصورة الجماعية للكفر الذى تحيا فيه وتتحدث عنه مرة بكلمة «الكفر، ومرة - كفرنا ومرة ناس كفرنا». وهكذا. وهناك العديد من الخصال الخاصة للذات الجماعية تتفق فى جوهرها مع خصائص الذات الفردية التى تحدثنا عنها سابقًا وأهم هذه الخصال الخاصة بالذات الجماعية ما يلى:

١ - غلبة القيم المادية على القيم المعنوية أو الأخلاقية:

فقد أصبحت منظومة سلم القيم الخاصة بالناس فى الكفر (أو فى الوطن عمومًا، فالكفر صورة مصغرة له) هى إعلاء قيمة البشر بقدر ما يمتلكون من مال وخفض قيمتهم بمقدار ما لا يمتلكون من مال. كذلك تغيرت نظرة الناس للموتى وللأحياء فالموتى سريعًا ما يتم نسيانهم ويتم الإقبال على الحياة بلذاتها المتاحة فى نهم غريب نتيجة لعدم شعور الناس بالأمان فى حدث ذلك حين توافق حدوث جنازة الصول عسران مع زواج ابن النسافة من بنت نفيسة، نسى الناس الجنازة وانشغلوا بالفرح والطعام.

٢ - الازدواجية والنفاق:

وهى تبدو فى إظهار أشياء وإخفاء أشياء أخرى وكما ظهر ذلك فى مواقف عديدة فى ثنايا هذه الرواية،

وقد أشار المدندش إلى ذلك فى مواضع عديدة حين قال «فى كفرنا المنقوش بكل الألوان ينطق اللسان أحيانًا بغير ما هو فى القلب، وربما فى مثل هذه الحالات ينطق اللسان بحماس أكثر وبراعة أكثر » وأيضًا للناس فى كفرنا قدرات مشهورة فى التظاهر بعكس ما يعرفون والنطق بمعكوس ما يرغبون».

٣ ـ القابلية للاختراق:

فالكفر كما يصوره المدندش «مفتوح من كل نواحيه على البحرى ناس تدخل وناس تخرج».

٤ ـ التراتبية الطبقية:

ويظهر ذلك فى تكرار ذلك أمثلة من قبيل «اللى ليه ظهر لا ينضرب على بطنه» ومثل «العين لا تعلو على الحاجب» ومثل «المياه لا تجرى فى العالى».. إلخ.

٥ ـ الانشغال بالسياسة والعزوف عنها فى نفس الوقت:

فرغم انشغال الناس بهذه التغيرات فى المبانى والسيارات والأجهزة والسلوكيات والقيم إلا أنهم لا يعتبرون ذلك من قبيل السياسة، فالسياسة لها ناسها فى رأيهم، والسياسة فى كفرنا كما قال المدندش هى «لقمة عيش وثوب ومسكن يريح النفر فيه جنبه ويقيه سخونة الحر فى الصيف ورعشة البرد فى الشتاء»).

السياسة كذلك هى «شاى وسكر وزيت ودقيق وسمن وقرش جارى فى الجيوب ووسداد للديون».

ويتساءل المدندش قائلاً «مالنا بالسياسة؟ وهل ننفعتنا السياسة أبدًا. ويقول أيضًا «الناس فى كفرنا وكل الكفور المجاورة تموت بالمرض الناتج عن الإهمال والجوع أو تموت بالغدر مثل سيد أفندى».

فى السياسة يتحول كل الناس إلى «بهاليل» كما يقول المدندش وحيث «تعيش البهاليل أمثالى على طاعة الحكام»، بإشارة من أصغر خفير أو شيخ خفراء ينقلب ميزان الدنيا من الأبيض المزهر إلى الأسود الغطيس:

٦ ـ المكر والكتمان:

وهى ترتبط بالخاصية السابقة وربما كانت نتيجة لها؛ وهنا يقارن المدندش بين ناس الكفر وناس البنادر فيقول «الناس فى كفرنا مثل الآبار الغويطة يصعب الوصول إلى قرارها، ولابد انهم يختلفون عن ناس البنادر، ناس يطلقون النكات ويقولون الرأى أحيانًا دون لف أو دوران».

٧ ـ القناعة:

فالناس فى الكفر كما يقول المدندش قانعون بالستر رعشاق للخير «رغم وجود النماذج الشرهة الجشعة التى تسعى نحو مصالحها فقط، ورغم تكاثر هذه النماذج على نحو سرطانى خاصة فى السنوات الأخيرة.

٨ ـ الدندشة:

للدندشة أيضًا خاصية للكفر مثلما هى حالة لأفراده، وهى تجد تحققها الخاص فى شخصية حسنين المدندش ذاته، ولعل من أبرز الوسائل التى استخدمها الكاتب للتعبير عن هذه الحالة ما يلى:

أ ـ إطلاق أسماء وصفات الألوان المختلفة على الكفر (ومن هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر: االأزرق ـ البنفسجى ـ الزهرى ـ الأخضر ـ الوردى.. إلخ).

ب ـ إطلاق أسماء الفاكهة المختلفة على الكفر (ومنها على سبيل المثال لا الحصر: التفاحى ـ المشمشى ـ الليمونى.. إلخ).

ج ـ إطلاق بعض أسماء الحيوانات والطيور على الكفر مثل: البقرى ـ العندليبى ـ السنجابى.. إخ).

د ـ إطلاق بعض صفات البشر على المكان، فالكفر يوصف بأنه: (ملاوع ـ هفتان ـ حنبلى ـ غفلان ـ سهران.. إخ).

هـ ـ إطلاق أسماء بعض أسماء المأكولات والمشروبات على الكفر مثل (الخروبى ـ الكمونى ـ القراقيشى ـ المستكاوى.. إلخ).

و ـ وضع كل الصفات الخيرة والشريرة، الإيجابية والسلبية ونسبتها إلى الكفر وناس الكفر فعملية وضع المختلف والمتنوع والمتناقض معًا فى بوتقة واحدة هى الدندشة ذاتها، وقد أشرنا إلى أهم هذه الصفات والتى لعل من أبرزها: الازدواجية والنفاق ـ غلبة القيم المادية ـ الكتمان ـ القناعة ـ المبالغة ـ الانشغال بالسياسة (كلامًا) والعزوف عنها (فعلاً).

ولا تكتمل صورة الذات الفردية أو الجماعية إلا بحديثنا عن صورة الآخر كما عبرت عنها هذه الرواية:

ثالثًا: صورة الآخر:

الآخر قد يكون داخل الكفر بمعناه المحدد، وقد يكون خارجه، وهنا يتحدث المدندش عن «ناس البندر» أو ما شابه ذلك من التعبيرات. الآخر بشكل عام فى هذه الرواية هو منا لكنه لا ينتمى إلينا ومن ثم لا نتوحد معه بل نلاحظه وننتقده ونرفضه، وقليلا ما تمت عمليات التوحد الإيجابى هذه (كما فى حالة صورة الآخر المثقف سيد عوف مثلاً).

وأبرز صور الآخر فى هذه الرواية هى ما يلى:

١ ـ صورة العبيد وصورة الأحرار:

والعبد كما رآه المدندش نوعا «بربرى وغير بربرى، والحر نوعان، بربرى وغير بربرى، والعبيد ليس بالضرورة أن يكون لهم لون أسود.. قد عرفت على امتداد العمر الذى عشته والناس التى عرفتها والبلدان التى زرتها والبيوت التى دخلتها عبيدًا ببشرة ناصعة البياض، عبيدًا بمعنى كلمة عبيد، فى مراكز محترمة وجلدهم أبيض، نفوسهم تقبل الضيم، وعلى استعداد لتقبيل الأيادى كل الأيادى».

٢ ـ صورة السلطة:

وهى تمثل مراتبها فى هذه الرواية بدءًا من سلطة الخفير والعمدة وانتهاء بالسلطة العليا فى البندر، فالخفراء مثلاً كما يراهم المدندش «لهم طبع واحد، يتباهون بالسلاح الميرى فى الدوار، وقد يرتجف الواحد منهم وهو يحمل السلاح فى الدرك إذا سمع بدخول شقى إلى زمام الكفر أو عبور جماعة من أولاد الليل من سكة الكفر الزراعية» والعمدة كان «قادرًا فاجرًا بحق، لا خجل ولا حياء والعينان الضيقتان تتسعان غضبًا فى محاولة للتخويف» وهو أيضًا «يحاول أن يثبت للناس فى الكفر أنه قادر وعادل ولا يحيد عن الحق شعرة، يزرع هيبته على حساب البسطاء وضدهم، دون رحمة».

والسلطة بشكل عام فى الرواية (وكما يمثلها الصول عسران أيضًا) تحمى اللصوص كما فى حمايته لابن النسافة

الذى يتاجر فى حديد التسليح والطوب الأحمر والأسمنت وزيت التموين وعلف المواشى والسماد والورق الأخضر».

وتحضر أيضًا فى الراوية صور قادة مصر المعروفين السابقين أمثال الملك فاروق ومحمد نجيب وجمال عبد الناصر والسادات ويتم رصد موقف المدندش وكذلك ناس الكفر من كل منهم.

وتحضر كذلك صورة سليمان (العقيد السابق فى الجيش) الذى يتاجر فى كل شىء وينجح فى الانتخابات ويمارس الكذب والخداع للناس.

٣ ـ صورة النسافة:

وهى من الشخصيات المحورية فى الرواية، وقد بدأت بأن كانت تنسف (أى تنقى أو تنظف) الحبوب من خلال غربلتها بالغرابيل المناسبة، وكانت تعرف طوال الوقت أغراضها وتحققها «غرضًا إثر غرض» كانت تعرف كيف وإلى أى حد تخاصم ومتى تتساهل وتصالح أو تساهم أو حتى تتساهل للحصول على عفو الخصوم» استولت على أشياء كثيرة فى البلدة لكن الأمور انتهت بها إلى أن فقدت كل شىء على نحو غير متوقع كل شىء.

٤ ـ صورة سيد عوف:

وهو المثقف النبيل النقى الذى توحد المدندش معه وتمنى أن يكون مثله، لكن الأمر انتهى به إلى أن قتل غدرًا على حدود قريته بإيعاز من السلطة السياسية.

وهناك صور أخرى للآخر داخل الرواية كما فى صورة الشيخ العربى المسن الذى يجىء للزواج من فتاة فى عمر أحفاده، وكذلك صورة الغجرية «وهيبة» الغريبة أيضًا التى تجىء لتشغل المدندش وتكسب أموالاً كثيرة من البلدة وتهرب، وهكذا فإن صورة الغريب الذى يجئ ويحظى بخيرات البلد أو الكفر من الأموال والنساء (كما فى حالة النسافة ووهيبة والصول عسران والشيخ العربى) كلها إنما تؤكد فكرة خاصة فى الرواية عن البلد وهى أن «خيرها لغيرها» وهى فكرة تضاف إلى الأفكار الأخرى التى سبق أن طرحناها حولها.

خاتمة:

تمتلئ هذه الرواية بالنماذج البشرية وتمتلئ بالحكايات حولها، وهناك حكايات تتولد من حكايات على نسق ألف ليلة وليلة، وهناك أمثال شعبية وأغانٍ وأشعار وتعبيرات شائعة وسخرية ومفارقة وحكاية تذكر بحكاية وبطل ليس ببطل، ومقاطع موزونة ومقفاة ولغة فلاحين أصيلة دون افتعال ولغة فصحى شديدة الرصانة والتهذيب، ودراسة عميقة للشخصية المصرية بتنوعاتها المختلفة كما تتبدى الآن، وعالم يتم رصده على نحو مكثف وخصب وعميق حاولنا الاقتراب منه من خلال اتكائنا على خصال الذات الفردية والجماعية، وخصال الآخر كما تم رصدها من خلال شخصية المدندش، هذه الشخصية الروائية الفردية الاجتماعية المتميزة التى أبدعها الكاتب الكبير **احمد الشيخ** على نحو فريد فى هذا الجزء المنفصل المتصل من خماسيته الراوئية الهامة.

الهوامش:

(١) Frager, R. S. Fadiman, J. Personality snd personal Growth. Cambridge: Harper, 1984.

(٢) احمد الشيخ، حكايات المدندش ، القاهرة: روايات ا لهلال، فبراير ١٩٩٦.

(٣) ابوحيان التوحيدى، الإشارات الإلهية، الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨١.

طلعت شاهين

أغنيات امرأة معشوقة

شاعرة الأوروجواي: خوانا دى إيباربورو

ظهرت فى الأورجواى، عام ١٩١٩ مجموعة شعرية، جذبت الأنظار فى كل أمريكا اللاتينية، وكانت بعنوان «لغات الماس»، وهى لكاتبة ريفية اسمها **خوانا فرنانديث**، كانت ابنة لأحد المهاجرين الجيليقيين (إقليم يقع شمال غرب إسبانيا)، وكان أبوها **فيثنتي فرنانديث** المعروف بعشقه للشعر.

ظلت **خوانا** تكتب لسنوات طويلة ذكريات طفولتها على طريقة أبيها وشكاواه الجميلية التى كان يرددها للشاعر **روساريا كاسترو**، وكانت **خوانا** سعيدة فى طفولتها ودرست فى مدرسة دينية سرعان ماهجرتها لأن النظام القاسى كان صعبا على خيالها المتفجر، ثم تزوجت من القبطان البحرى «لوكاس ايباربورو» بعد قصة حب غامرة، وكانت أما حنونا وعطوفا على ابنها الوحيد «**خوليو ثيسار**» الذى كان يعتبر أجمل قصيدة، أو القصيدة الحية كما كانت تسميه.

بعد كتابها الأول، صدر لها «الإناء البارد» عام ١٩٢٠ ثم «الجذر البرى» عام ١٩٢٢، مما أهلها لتكون محل اعتبار وإعجاب أعظم كتاب تلك اللحظة، وكانت محط رعاية **ألفونسو رينر** المكسيكى **وخوان ثوريا دى سان مارتين** من الأوروجواى **وخوسيه سانتوس تشوكان** من البيرو الذين أقاموا لها حفلا مهيبا تكريما لها، وانضمت بعد ذلك إلى أكاديمية اللغة فى الأورجواى عام ١٩٨٤، ثم نشرت عدة أعمال شعرية منها: «وردة الرياح» عام ١٩٣٠، و«ضياع» عام ١٩٥٠، و«صفر» عام ١٩٥٦ و«أغنية القدر» عام١٩٥٤، و«ذهب وعاصفة» عام

١٩٥٦، وربما كان عملها الأول هو أفضل ماقدمته من أعمال شعرية، فقد أحدث ضجة بسبب الروح الشبابية التى كانت تنطلق منه، وكذلك الصفاء الروحى والتفاؤل والحيوية التى كانت تشف عن القصائد التى تضمنها.

كان غناؤها نشيدا للانتصار على الحياة والحب، والاستمتاع الكامل بالحياة، وخصوبة الطبيعة ووفاؤها كانا من الموضوعات المفضلة لديها، كانت أشعارها رقيقة، وتتسرب موسيقاها فى تناغم يشبه تناغم الزجاج، كانت خوانا تغنى لانطلاقة الشباب، والرغبة فى أن تتمتع بكونها امرأة معشوقة من رجل يمتلك كل ذرة فى جسدها، وهو ما يتجسد فى كل أبيات قصائدها، وحتى الموت كان له مذاقه الخاص، لأن الحياة هى إعراب عن خصوبة الطبيعة، والموت هو عودة إلى الأرض للتعبير عن الحياة بشكل آخر، وجسد المرأة كأس يأخذ ويعطى الحياة كفاكهة مزدهرة نضرة.

من أهم كتاباتها الناضجة مجموعة «ضياع» التى تعبر فيها عن مشاعرها إزاء لحظات الحياة الخطرة، «الموت هو عودة إلى طهارة الحياة البدائية، عودة إلى طهارة الملائكة، الشفافية الحالمة» وهى الصفات التى وصفتها بها الباحثة **«دورا إيسابيلا روسل»**.

حصلت الشاعرة **خوانا ايباروبورو** على العديد من الجوائز، منها: الميدالية الذهبية من البيرو، وفارسة من طبقة الملاك من بوليفيا، وعضوية الشمس والميدالية الذهبية من الأورجواى، وعضوية العابر الجنوبى من البرازيل، وصليب الوسام من بلجيكا، والميدالية الذهبية من المكسيك، وعضوية جماعة إلوى ألفارو من الأكوادور، وجائزة الآداب الوطنية الكبرى من الأوروجواى، وجائزة كيتزال من جواتيمالا، وجائزة اتحاد النساء الأمريكيات فى نيويورك، حيث أطلقوا عليها لقب «امرأة الأمريكيتين» وأطلقوا اسمها على العديد من المدارس والميادين والمستشفيات والمعاهد الثقافية فى دول أمريكا اللاتينية، حتى قبل وفاتها.

أثارت قصائدها الطازجة حيرة النقاد والدارسين، فنرى الناقدة **سيدونيا كارمن** تقول عنها فى كتاب باللغة الإنجليزية:

«إننا نجد الحب هنا بكل أنواعه، وأشكاله العاطفى منه والصحى والمشتعل، والحب السعيد، وأحيانا الحب المغلف بالسادية، ولكن ليس حبا تراجيديا غير أن هذه الحرارة لم تكن أبدا الحرارة الاستوائية، لأن أغنياتها كانت من ذلك النوع العاشق».

ربما كانت مقدمة الأعمال الكاملة التى كتبها **«فنتورا جاريثا كالديرون»** من أفضل التعبيرات التى نقلت الدهشة التى لقيتها **خوانا** فى أمريكا اللاتينية، فهو يشير إلى اللحظة التى وصلت فيها هذه الأشعار من الأوروجواى، فيقول:

«لم نكن نعتقد أنها بهذه البساطة المعجزة، هل فى هذه الأرض التى لاتزال تحمل آثار الاستعمار يمكن أن تحدث هذه الصراحة الناصعة، والتخيل العبقرى لنرجس المعجب بنفسه فى ينابيع الطهارة، إنها الفرحة بفتاة جاءت لتعيد هذا الإعجاب والاندهاش الذى تبديه بنات

أمريكا اللاتينية، «أنا حرة، ونظيفة، ومرحة، وطفولية، وسمراء وبين عينى ضاعت نجمة» «سمراء هيفاء كشقائق النعمان الحية .. أفوح برائحة الحشائش الصافية» أنا ناعمة تحت رداء الخشونة» .

ومن مجموعتها الأولى «لغات الماس» تعبر الشاعرة فى قصيدتها «أعطنى روحى» عن كل كوامنها كما لو كانت روحها تقدم كل ثرائها عبر المرآة:

أعطيك روحى عارية،
كتمثال لايحميه أى حرير،
عارية كالحياء الصافى
لفاكهة، لنجمة، لزهرة.
لاتشعر بالخجل من الجنس المكشوف
ولا بمن لم يصنع لها ملابس

بلا حجاب،
كجسد إلهة بحرية
كانت ناصعة البياض كسوسنة
عارية ومفتوحة على مصراعيها
فى شوق للحب.

... ...

إنها تبدو عارية وواثقة، تتجه إلى الحبيب وهى خاشعة، وهو ماينعكس فى عدة قصائد لها مثل «الساعة» والتى تشبه قصائد الرومان القدماء:

خذنى الآن رغم أن الوقت مازال
وأنا فى يدى داليات جديدة
خذنى الآن فالوقت ظلال
وهذا الشعر المنساب
يفوح لحمى الآن
وعيناى صافيتان
وجلدى وردى
أرتدى الآن الحشائش الرقيقة
النعال الحية للربيع
اليوم وليس غدا،
قبل أن يهبط الليل
قبل أن تعود التويجات إلى الانغلاق

....

وهى تعلن عن سعادتها بدورها أمام الحبيب فى قصيدة «أنا لك»:

غزالة
تأكل من يديك الحشائش العطرة
كلبة
تتتبع خطواتك حيث تذهب
نجمة
تنحنى لك من شمس وصواعق
نبع
يجرى بين قدميك كثعبان
زهرة
تعطيك وحدك عسلا وعطرا

أنا كل هذا لك

أعطيك روحى فى كل أشكالها

غزالة، كلبة، نجمة، وزهرة

ماء حى ينزلق تحت قدميك

روحى كلها

لك

ياحبيب

... ...

تندفع الشاعرة دائما بكل قواها باتجاه الحبيب،، ويتمثل هذا فى قصيدة «فلنعشق»:

فلنعشق،

تحت أجنحة الفار المزهرة الوردية

فضوء القمر القديم الخالد

أشعل ضوءه،

وهذا المكان له دفء العش

... ...

عندما أحدثت قصائدها ضجة فى المجتمع المحافظ، كتبت قصيدة «متمردة» وأهدتها للكائن الميثولوجى الذى هو رمز السلطة، ويرمز بدوره إلى سفينة «الدرو» التى تنتمى إليها ميثولوجيا أهل الأوروجواى:

قرون،

أنا عارية فى سفينتك،

بينما الظلال الأخرى،

تصلى وتبكى وتنتحب

وتحت ناظريك بوطنيتما المتعالية

فإن الخجولات الحزينات يصلين.

أسافر كشراع يغنى فى النهر

وأحمل عطرى البرى فى سفينتك

وأذوب فى الرياح المندهشة

كشمعة زرقاء تضىء الرحلة

....

وفى كتابها الثالث نجد قصيدة «جذر بحرى» وقصيدة «الزهر والفاكهة»، فهى عطر الطبيعة الذى تحتفظ به فى ملابسها الداخلية، وتنقله إلى جسدها:

جلدى مشبع

من تلك العطور الحية

يمكنك أن تقبل ألف امرأة،

ولكن

لاتوجد واحدة بينهن

يمكنها أن تعطيك

مذاق الجداول والغابة

الذى أحمله فى داخلى.

... ...

كانت تعشق الاستماع إلى كلمات الحب، وهى تعبر عن ذلك فى قصائد مثل «ليلة ممطرة» حيث تقول:

قلبى كله يتحول الى آذان

ليستمع الى الرقية الحبيبة

التى تهبط من

بين يدى الريح.

....

وتضع الشاعرة كل حواسها تحت التجربة فى قصيدة «جذر برى» التى تحمل المجموعة اسمها:

ظلت هذه الرؤية مزروعة فى عينى

صورة تلك العربة القمحية

التى تعبر بأنين وتثاقل

وتزرع الطريق بالسنابل

هل تريدنى أن أضحك الآن،

أنت لاتعرف فى أى الذكريات العميقة

أفكر،

يصعد من أعماق روحى

مذاق شفتى

مازال يحمل الحمى الحمراء

ولاأعرف

أى عطور القمح تغطيها

....

إنها أحاسيس الحب التى تحملها إلى الحبيب الذى تناديه:

آه، أريد أن آخذك

لتنام معى ليلة

فى الحقول.

فى قصيدة «حارس الأحلام» فإن لمسة يد الحبيب هى التى تملأ الروح بالعزاء:

أريد أن أريح خدى على يديك

وإذا فاجأتنا العاصفة:

سأسهل أن

تحملنى بين ذراعيك،

وتدفننى فى صدرك.

....

حتى الرحلة النهائية فى قصيدة «المسافرة» التى تحمل المجموعة الشعرية اسمها، فهى تتجه لليل:

مع رائحة شجر الدرافين،

والورود،

ومع همسات الضحك والبكاء،

ومع صراع الخوف.

... ...

كان صوت **خوانا ايباربورو** هو تعبيرها العاطفى عن حيتها اللذيذة التى كانت تمارسها فى حياتها الفنية الواقعية معًا .

لم تترك الشاعرة مطلقا حديثها الإيجابى المنطلق والمنفتح على العالم، وإن كانت كتبها الأخيرة قد خبت فيها الحرارة والقوة والحيوية التى كانت تطبع المجموعات الشعرية الأولى،إلا أن الموت لايبدو فى شعرها ذلك الشئ المخيف، بل هو الانتصار والتحرر من الظلام المرعب الذى يلف العالم الأكثر واقعية فى مشاهده الظاهرة، وكما تقول الباحثة **ليونيلدا ليون**:

«فقدان الأمل ربما يأتى على حياء فى قصائد تتجه بها إلى الله بحثا عن ملاذ».

ليلة ممطرة

تمطر.. انتظر لا تغمض عينيك
انتبه لما تقوله الريح
وما يقوله الماء
الذى يضربه الزجاج
بأصابعه الرقيقة

...

قلبى يصغى
ليسمع للرقية الشقيقة
التى نامت فى السماء
التى رأت الشمس عن قرب
وتهبط الآن خفيفة وفرحة
تقفز بين يدى الريح
تماما كمسافرة
تعود من بلاد العجائب

...

كم يكون القمح المتماوج سعيدا
أى حيوية تفتح النمو للحشائش
كم ماسة معلقة الآن
فى جذور أشجار الصنوب

انتظر لاتنم وهيا ننصت
لإيقاع المطر
ضع جبهتك الصموته
بين نهدى
فاحس أنا نبض وجنتيك
الرقيقتين
كما لو كنا مطرقتين نشطتين
تضربان لحمى

...

انتظر لاتنم هذه الليلة
كلانا عالم واحد.
معزول بالريح وبالمطر
ما بين سهل فاتر من غرفة بعيدة.

...

انتظر لاتنم هذه الليلة
ربما كنا الجذر الأعلى
الذى سينبت منه غدا
جذع جنس جديد

جذر متوحش

أنغرس فى عينى

مشهد غربة القمح

التى عبرت مثقلة الخطو

زارعة الطريق بالسنابل

...

تطمح الآن أن تدفعنى إلى الضحك

أنت لا تعرف بأى ذكريات عميقة

أشغل ذهنى!

...

يصعد من أعماق الروح

طعم فلسفى فى الشفاه

مازال يحمل طعم بشرتى السمراء

لا أدرى من أى روائح القمح أرتوى.

آه، أريد أن آخذك معى

لننام ليلة فى الخلاء،

وأمضى بين ذراعيك حتى يطلع النهار

تحت سقف جنون شجيرة

...

أنا نفسها الفتاة المتوحشة

التى أخذتها إلى جوارك

قبل سنوات





كمال نشأت

«تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات» والفوضى فى الإبداع الشعرى

أصدر الدكتور محمد عبد المطلب كتابا جديداً بعنوان (تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات)، وهو جهد مشكور فى دراسة حركة جديدة، اعتمد أساساً على منهج لغوى، نحوى، إحصائى ، دون أن يولى الناحية الفنية حقها من الاهتمام.

والكتاب يقدم آراء، وتصورات، وتنظيراً فى حاجة إلى مناقشة، وأزعم - مع احترامى الكبير للدكتور محمد عبد المطلب - أن هذا التنظير، وهذه الآراء تشكل خطورة على فن الشعر لا يصح السكوت عليها دون الإشارة إلى ما تمثله من الدعاوى التى تهد أسس الإبداع الشعرى عامة، كما تتمثل فى كل اللغات. ولما كان الكتاب مليئا بما يستحق المناقشة، والمجال محدود، فسأقتصر على دعوة واحدة رأيت أنها أخطرها جميعا، شرحها الدكتور بما لا يحتمل لبساً، ذاكرا (أبيات) شعر الشاعر أمجد ريان كتطبيق لها، وسأذكرها هنا بكل سياقها حتى تصور رأيه كاملا) وواضحاً، ومحدداً.

يقول الدكتور محمد عبد المطلب:

(المحور الثانى من محاور الخواص الصياغية، هو محور (الإفراد) الذى يكاد يأخذ أهمية تفوق محور المركبات، ذلك أن المفردة عند شعراء السبعينيات - أخذت حقوقا لم تكن لها فى الدرس النقدى القديم والحديث، من حيث كان دورهما منوطا بالسياق ومرهونا بما تنتجه بالنظر فيما قبلها وبعدها، لكن الذى طرأ فى الخطاب الحداثى من تحولات أتاح لها أن تستولى على مهمة إنتاج المعنى، وذلك بتوافق مع المهمة الشعرية الحداثية ذاتها التى لم تعد تعمل على محاكاة الواقع أو نقله، وإنما تعمل على انتاجه، ومن هنا لم يعد حتما وجود تطابق من نوع ما بين الخطاب والواقع، بل أصبحت العلاقة بينهما قائمة على

التحدى والمنافسة، ومقتضيات ذلك أن أصبحت المفردة وحدة المعنى، لها حـقـهـا المشـروع فى إنتـاجـه، واستقلالها بالدفقة الشعرية الدلالية، يقول أمجد ريان فى (خذى وشمى):

كنت أنحنى والخطوط تنفرج

كنت أنحنى والخلايا تشب

الروح، والرواح، الدهشة، الحريق

الأشداق، الوشيش، الفيضان

المباغتة، المتاريس، التوجد، التطوّح

اليقظة، التلاطم، الشرخ

التمشيط، الإشراق، التشابك، الإيقاع

التوقيع، الاصطخاب

الخمش، الشهيق، الشهوة

الأطراف، الحنين، الهرج، اليأس

الصعود، الملمس

الهيجان، الرعشة، الانبجاس

يسكن الجبروت

فالمفردات هنا تحوز استقلالية كتابية، تتوافق مع استقلاليتها الدلالية بوصفها وحدة المعنى بديلا عن وحدة التركيب حديثاً، وبديلا عن وحدة البيت الشعرى قديماً، بل أصبح مشروعاً أن تستقل المفردة بالسطر الشعرى بوصفه دفقة دلالية مكتملة سواء - فى ذلك - اقترنت بها أداة الربط أم لم تقترن لأنها تمارس فعاليتها فى حرية كاملة.....) (١) وحتى لا تتوه جزئيات هذا الرأى الخطير فسأحاول أن ألخص أهم عناصره:

١ - كانت المفردة مرتبطة بدورها فى سياق التعبير ومدلولها مرهون بالنظر فيما قبلها وما بعدها من المفردات.

٢ - أخذت المفردة بعد ذلك حقوقاً لم تكن لها فى الدرس النقدى قديماً وحديثاً، وهى فى الإبداع الشعرى الحداثى استولت وحدها - دون نظر إلى السياق الذى تقع فيه - على مهمة إنتاج المعنى.

٣ - يتفق تفردها بالتعبير وحدها مع المهمة الشعرية الحداثية التى أصبحت لا تحاكى الواقع أو تنقله وإنما تعمل على (إنتاج) هذا الواقع.

٤ - ترتب على ذلك عدم وجود تطابق ما بين الخطاب الشعرى والواقع، وأصبحت العلاقة بينهما أن الخطاب أصبح (يتحدى وينافس) هذا الواقع.

٥ - أصبحت النتيجة لكل ذلك أن المفردة المستقلة عما قبلها وعما بعدها من مفردات قائمة بذاتها تحمل معناها المستقل ولها وحدها حقها المشروع فى إنتاج هذا المعنى واستقلالها (بالدفقة الشعرية الدلالية).

٦ - تحققت وحدة المعنى فى المفردة المستقلة، فأصبحت بديلا عن وحدة التركيب حديثا، وبديلا عن وحدة البيت الشعرى قديما، وأصبح لها حق الاستقلال بالسطر الشعرى، أى أن تشكل وحدها وجودا يساوى وجود البيت الشعرى فى القصيدة القديمة، وذلك بوضعها (دفقة دلالية مكتملة) سواء اقترنت بها أداة الربط أم لم تقترن (لأنها تمارس فعاليتها فى حرية كاملة).

والفكرة فى مجملها أن المفردة الواحدة عالم إبداعى مستقل منفصل عما قبله من مفردات وعما

بعده كما يعلن الدكتور عبد المطلب في ثقة، ووضوح، وتحديد.

ولننظر إلى بيتين من (قصيدة) أمجد ريان:

الروح، والرواح، الدهشة، الحريق

الأشداق، الوشيش، الفيضان

إن كل مفردة من هذه المفردات لها دلالتها الخاصة المستقلة، والمفردات الأربع في السطر الشعرى يجمعها رابط فهى لا تشترك فى سياق تعبيرى يؤدى فكرة متكاملة، أو صورة تامة، وهى الطريقة الطبيعية لأداء المعانى والصور والأفكار، وهى الطريقة التى طورها الإنسان عبر أجيال وأجيال للوصول إلى التفاهم المشترك على مستوى الحديث اليومى أو التعبير الأدبى الراقى، فأنت لا تستطيع أن تقول لصديقك مفردة (زوجتى) وتسكت، أو مفردة (الطعام) وتسكت، فصديقك لن يفهم ماذا تريد أن تقول.. لقد وضعته فى مشكلة... هل تريد أن تقول له أن زوجتك مريضة؟ أم أنها فى السوق؟ أم أنها سافرت؟

وهو أيضا لا يفهم ماذا تريد قوله حينما تقول (الطعام) وتسكت، هل يريد إفهامه أنك جائع؟ أم أنك تدعوه إلى تناول الطعام؟ أم أن الطعام فاسد؟

وأنت على مستوى التعبير الفنى الراقى (ولنفترض أن قصيدة أمجد ريان تمثل هذا التعبير) لن تفهم ماذا تريد أن ينقله إلى القارئ حين يقول مثلا:

المباغتة، المتاريس، التوحد، التطوح فلو اخترنا مفردة (المباغتة)، والدكتور عبد المطلب يقول إن المفردة أصبحت (تستولى على مهمه إنتاج المعنى)، وأنها تستقل (بالدفقة الشعرية الدلالية)، وأنها (تحوز استقلالية كتابية)، فإنك لن تفهم الشاعر حين قال (المباغتة)، على الرغم مما خلعه الدكتور عبد المطلب على المفردة عامة من إمكانيات تعبيرية خيالية تفوق ما تؤدية قصيدة كاملة من عيون الشعر كما تؤكد الجمل التى مرت بنا والتى اقتطفناها من كتابه، فأنت لا تدرى ماذا يريد الشاعر أن يقول: هل يريد أن يخبرنا أن (المباغتة) وسيلة النصر فى الحروب؟ أم يريد أن يقول إن المباغتة بخبرمؤلم كاذب تثير الأعصاب ؟ أم أن المباغته من قاطع طريق تعرض له قد الجمته فلم يصرخ طالبا النجدة؟

إننا لورحنا نستنتج ماذا يريد أن يقول لأعيتنا المحاولات، وطبيعى أن الشعر ليس فوازير رمضان وأن القارئ لا يمكن أن يقف أمام كل مفردة من مفردات قصيدة أمجد ريان وأمثالها يفكر فيما كان الشاعر يود أن يقوله عبر مفردته التى تمثل عالما شعريا مستقلا قادراً على التعبير كما صورها الدكتور عبد المطلب، وهى مع ذلك عاجزة، قاصرة عن الوفاء بأى معنى إلا معناها القاموسى الضئيل المحدد الذى عرفه الناس والمسألة ابتداء يدرسها طالب المدرسة الابتدائية، فهو يتعلم أن (الجملة المفيدة) مكونة من مبتدأ وخبر، فلو قال (المباغتة) وسكت، فلن تكون هناك (جملة مفيدة)، فحتى يفهم المخاطب الذى يوجه إليه الكلام، لابد من وجود خبر حتى تصبح الجملة من كلام الآدميين، فيقال مثلا (المباغتة قاتلة)، أو (المباغتة طريق النصر)، هذا موقف القارئ لقاء مفردة واحدة من مفردات قصيدة ريان، فما بالك بما

تبقى منها؟ إنه لو راح (يحذّر ويفزّر) - مثلما فعلنا مع واحدة منها - فى بقيتها لفقد عقله!

إن اللغة فى أول أمرها كانت صيحات تطورت إلى كلمات، ويرقى العقل الإنسانى اتسقت المفردات وأخذت أماكنها حسب مدلولاتها لتكون معنى عاما، أو صورة شعرية، لا تستطيع المفردة الواحدة أن تؤديها لأنها ستظل عاجزة لاقتصارها على دلالتها الواحدة الضئيلة، ولو عدنا إلى السطر الشعرى (الروح، والرواح الدهشة، الحريق)، لن نفهم أو نتخيل أو ندرك فكرة عامة، أو صورة شعرية متكاملة، فلكل مفردة وجودها الدلالى الخاص المستقل عن غيره، ودلالات المفردات الأربع المكونة للسطر الشعرى لا تشترك فى أداء معنى عام، ولا تتفق لأداء (مفهوم) معين، وهى أيضا لا (توحى) بشىء إن كان كاتبها يقصد (الايحاء)، لأنها عاجزة عنه.. فماذا يكون الهدف من كتابتها؟

السطر الشعرى يفرض علينا فى هذا الموقف أن نتعامل بالتقسيط مع كل مفرداته الأربع، ونحن مجبورون على أن نفهم معنى كل مفردة على حدة، ولمّا كانت معانى المفردات مختلفة، ولا رابط بينها، وكل معنى منها يخاصم الآخر، إذ لا اتفاق بينها لاختلافها الدلالى، سنحس - بعد محاولاتنا المرهقة بحثا عن فهم مقنع لما نقرأ - بالحيرة، والتشتت، لننتهى إلى إحباط اليائس.

ولست أدرى ما الذى يدفع شاعراً إلى مثل هذا الخرس، هل يريد العودة إلى بدائيات الإنسان الأول حين كان عاجزاً عن نقل ما يريد إلى الآخرين فكانت الإشارة، ثم الصيحة، ثم الكلمة.. لماذا يرجع إلى حياة هذا الإنسان البدائى فيقتصر على مدلول المفردة الواحدة، مثلما كان جده الأول يفعل فيقول عاجزاً عن الإفصاح المبين: امرأة... شجرة... أسد... ولا يزيد!

إن شاعر هذا الشكل الجديد اكتفى بما يشبه لعب الصبى الصغير على شاطئ البحر حين يجمع القواقع والمحارات المختلفة الأنواع والأحجام ويضعها بجوار بعضها، ذلك أن الشاعر قد اقتصر عمله على ذلك فالمفردات هى التى تقدم إمكانياتها الشعرية - كما شرحها لنا الدكتور عبد المطلب - وكل مفردة لها واقعها الخاص، هنا سيصبح لدى المتلقى عوالم شعرية مختلفة عددها هو نفس عدد المفردات المتجاورة، وهنا أيضا سيغرق هذا المتلقى فى بحر من السمك واللبن والتمر هندى..!

ولعلك تحس بهذا البحر الخرافى وأنت تستحم فيه وتسبح عندما تقرأ قول أمجد ريان:

التمشيط، الإشراق، التشابك، الإيقاع

التوقيع، الاصطخاب

الخمش، الشهيق، الشهوة

الأطراف، الحنين، الهرج، اليأس

من يقول - غير الشاعر والدكتور عبد المطلب - أن هذه المتتاليات اللفظية العشوائية تكوِّن عملا شعريا محترما؟ وهل هذه المتتاليات العشوائية (تنتج واقعا) جديدا وهى لا تحاكى أو تنقل الواقع، بل تفرض عليه علاقة (قائمة على التحدى والمنافسة) كما يقول الدكتور!

أى تحد ومنافسة بين الواقع وبين مفردات لا تملك إلا معناها المحدود الضئيل؟

وما هذه الحرب التنافسية بينهما؟ إن هذه الحرب لا توجد إلا فى العلاقة المريضة بين (الواقع) والإنسان (المجنون)، ذلك أن يتحدى هذا الواقع ويخلق واقعه الخيالى الشخصى ليندمج ويعيش فيه، وأظن أن الشعر أبعد ما يكون عن ذلك، ولكنها الآراء المستوردة ننقلها عن الآخرين دون تدبر لخصوصية أدبنا، وخصوصية الإبداع الشعرى عامة.

إن كتابة (قصيدة) المفردة الواحدة التى تخاصم ما قبلها وما بعدها من مفردات، عملية تلفيق تقوم على الافتعال والكذب، والاستهانة بالمتلقى، والفن، وما يجب أن يكون لهما من احترام، وهى أولا وأخيرا لا يمكن أن تقدم تجربة إنسانية تثرى وجدان المتلقين، وقد قيل إن النص الأدبى تربة جمالية لغوية، فإذا طبقنا هذه المقولة وجدنا قصيدة المفردة المنعزلة لعباً بالألفاظ، وتخريفاً، وتشويها لكل ما استقر فى وجدان الناس، وما تعودوه من الفن الشعرى الراقى الذى لعب دوره بعيداً عن الترف الشكلى، فعَمق الحس الإنسانى، وارتقى بالأذواق، وأتاح متعة الرحلة لاكتشاف العالم والنفس البشرية عبر اللغة بشكل منها فنان عوالم فذة تنسب إليه لأنها تحمل طابع روحه.

لقد كانت الرمزية بابا للحلم والتكثيف الشفاف، وكانت الواقعية الحلم المتجسّد، وإدراك حقائق الواقع والأشياء، وكانت السريالية هذيانا، وكوابيس لغوية، وجاء شعراء الحداثة بمفاهيم وتطبيقات فرنسية ترجمها أدونيس، فتمادوا فى تداخل المجازات، وغالوا فى فانتازيا الشكلانية، وعادى بعضهم المنطق الفنى السليم فى إبداع القصيدة بكتابة قصيدة المفردة المكتفية بذاتها، تلك التى يجمع الشاعر مفرداتها كحاطب الليل، وجاء النقد الحداثى فشرح، ومدح، وجامل، وجعل من هذه المفردة قصيدة صغيرة داخل القصيدة الأم، التى أصبحت مهرجانا شعريا يجمع قصائد صغيرة متجاورة متعددة لا علاقة بينها، وأصبح الشاعر فى الهامش، لأن اللغة عبر مفرداتها هى التى تتحدث وحدها فى هذا المهرجان الشعرى الصغير أمام المتلقين، واكتفى الشاعر الكسول بقوله مفتخراً: أنا جامع هذه المفردات! وقد يعترض واحد من حضور هذا المهرجان الشعرى فيقول: مالنا وهذه القصيدة إن كان بعضنا يحب أن يرفه عن نفسه بقراءتها، فالمفردات الموجودة فى المعجم - أى معجم - تقوم مقامها، مادام لكل مفردة منها - بداهة - دلالة تختلف عن دلالة أخواتها حتى المفردة النابتة من جذر مشترك وهى بطبيعة طباعتها التنازلية تحتل كل واحدة منها سطراً، هنا تنطبق المفاهيم التى حددها الدكتور عبد المطلب، وهنا أيضا يصبح المعجم ديوان شعر كبير بدون شاعر، ولا حاجة لنا - فى هذه الحالة - لشعراء الحداثة!

وقد خطر لى أن أكتب قصيدة حداثية من هذا النوع لا لشىء إلا لأثبت أن هذا التلفيق لا يستغرق إلا ثلث ساعة من الزمن، وهذا ما حدث فعلا، وقد كنت - فى هذه القصيدة - أكثر تجديداً حسب المفهوم الحداثى الذى قدمه الدكتور عبد المطلب حين قال (وفى هذا التوجه الصياغى، أصبحت المفردات كلها صالحة للشعرية، ما كان منها مهجوراً أو مستعملا، ما كان فصيحا أو عاميا، ذلك أن مفردات الحياة اليومية أصبحت خاضعة للشعرية، والتعبير عنها يتم بدوال تنتمى إليها دون

خــوف من مـــقــولة الا بتـــذال أو الركاكة...) ومادامت القاعدة النقدية الحداثية تقول إن المفردة المهجورة الغليظة مـثل المفـردة الرقـيـقـة المعاصرة المأنوسة، فقد ذكرت بعض المفردات القاموسية المهجورة ومنها مفردة (الدُرْقُوع) التى استعملتها فى القصيدة، واخترتها عنوانا لها حتى يرضى عنى الحداثيون، وعلى القـراء أن يرجـعـوا إلى المعـاجم والتبعة هنا على الدكتور عبد المطلب فهو السبب فى تعبهم وكفاحهم فى سبيل معرفة دلالات هذه المفردات الموميـاوات.

على أننى وإن استعملت بعض هذه المفـردات المومـيـاوات مـازلت أعجب من وجودها فى بعض قصائد الشـعـر الحـداثى نفس العـجب الذى يتملكنى حين أرى مفردة (بارجة) و (بوارج) منتـشـرة فى بعض هذه القصائد، ولست أدرى من أين أتت ولولا أنها بعيدة عن موضوع هذا المقال لذكرت لها نماذج.

وأرجع إلى المفردات الموميـاوات التى يجـهلها المتلقون المعـاصرون وأعجب لبث الروح فيها والقصيدة الحداثية يلفها الغموض، فهل نحن فى حاجة إلى غموض جديد تضيفه هذه المفردات الميتة؟

إن لكل عصر لغته الخـاصة... مـفـردات تموت،... ومـفـردات تستـجـد..، ولكن يبدو أن المسـألة مخـالفة لمجرد المخـالفة، لأن الرأى المعـروف السليم هو اسـتـنكار استـعمال المفردات التى هجـرتها أجيال متعاقبة، وهو اختيار حر قـامت به أذواق الأدباء والشـعـراء خـلال عـصـور مـتطاولة إلا أذواق شعراء الحداثة ونقادهم..!

وهاهى قصيدتى التى أتجاوز فيها ـ مشاركا شعراء الحداثة ـ كل الشعر القديم والحديث:

الدرقوع

أعطيت ما أخذت

وها أنا أتابع السفر

الجـــــدب، والكـواكـب،

الزُرقوع

الباب، والضباب، والسياق

القارح، التراهم، الرعديد

الكماة المطاوله

الجوجو الأثول والجزور

المجد، والجوالق، الأزقـة،

والأعشاب

الضمة، النهار

الحاسة، الكمى

النورس، الخـشـخـاش،

والدموع

السحب، واليربوع

والأمل

وها أنا أتابع السفر...

●

إن تكوين قـصـيـدة على غـرار قـصـيدة أمـجـد ريانُ وقـصـيـدتى (الدرقـوع) عـمل آلى، سـاذج لاروح فـيـه ولا فن، وهو تكملة للاتجـاه الشكلى العبثى المعروف عن قصيدة الحداثة، فالشاعر بعد ٢٥ عاما من ظهـور شـعـر الحـداثة والحـداثيـين مـازال يلعب بالألفـاظ دون هدف، ودون فنية هى محك الشاعرية، هذه الفنية التى تظهر خصوصية تجربة الشـاعر، كـمـا تظهر تفـرد إبداعـه المتسم بطعم شـخـصـيـتـه ـ إن صح التـعـبير ـ هذه الخـصـوصـيـة الدالة على الأصالة، والتى تختلف ـ بداهة ـ من مبدع إلى آخر، ونحن نفتقدها

فى شعر الحداثة، وعلى وجه الخصوص فى قصيدة المفردة المحبوسة فى السجن الانفرادى، من هنا كان تشابه وجوه الشعراء لتشابه وجوه القصائد، بعد أن أصبحت كتابة القصيدة سهلة سهولة قولنا

(السلام عليكم)..!

●

كنت أنهيت المقال بالسطر السابق، ولكننى قرأت بعد ذلك قصيدة لبهاء جاهين فى الأهرام (العدد الصادر فى ١٩٩٥/١٢/٣٠) عنوانها (فى ذكرى ميلاد صلاح جاهين الخامس والستين... قرأت فيها شعرا جميلا، عذبا، صادقا، مؤثرا، يرقى إلى مستوى الشعر العالى فصيحا وعاميا، ولست أطلب من القراء الموازنة بين الأبيات التى اخترتها من القصيدة وبين قصيدة أمجد ريان، فإننى إن فعلت أكون قد امتهنت قصيدة بهاء، ولكننى أقول لنحاول التجربة فى موضوعية، لنقرأ قصيدة ريان الملفقة، وأبيات بهاء صاحبة الشاعرية الحقة، ولنسأل أنفسنا أى الشاعرين أثار فينا متعة الشعر الحقيقية؟

وهذه أبيات بهاء جاهين التى تتحدث عن والده الشاعر الكبير الراحل:

فكيت زراير صدرى واحنا فى شتا

يمكن تاخدنى الريح

تاخدنى معاه

مين قال نسيته

وهوه مين ينساه

حتى حوارى السيده فاكراه

أنا هى كلمتى ميته

وهو ميته.. كل حرف حياه..

الهوامش:

(١) تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات - ص ٦٧ ، ٦٨ .



عفاف عبد المعطى

محتوى الشكل فى الرواية العربية*

محتوى الشكل مشروع منهجى ممتد، يضع نفسه فى أسئلة إشكالية متعددة، تُجسِّد أزمة النقد العربى الراهنة، والثقافة العربية فى الوقت نفسه، يحاول صاحبه د/ سيد البحراوى أن يهيئ ميدانًا متسعًا دقيقًا لدراسة الأدب، الذى طالما عانى من عدم وجود منهج عربى لدراسته، حيث وقع تحت تأثير المناهج الغربية - بسلطة التبعية الذهنية - والتى بها وقع النقد العربى فى شرك الاستهلاك النقدى، دون تصفية للمحمولات الايديولوجية التى انطوت عليها هذه المناهج وتلك النظريات، ودون محاولة لتفكيك عناصرها، ثم إعادة صياغتها ودمجها فى نسق منهجى يحمل خصوصية الأدب العربى، ربما يرجع ذلك إلى هذا الانبهار بالنموذج النقدى الأوروبى، دون محاولة للتشكك فيه، وأصبحنا لا نلاحق التطور المذهل المتسارع تسارعًا شديدًا فى المشهد النقدى العالمى، دون وقفة للتأمل، ومعرفة الذات النقدية، حيث أن الآخر النقدى قد هيمن عليها.

يحتوى الكتاب على أربعة فصول، أولها يتناول محتوى الشكل بوصفه جانبًا نظريًا لدراسة الأدب، حيث يتعرض المؤلف إلى الصراع النقدى الذى كان سائدًا فى مستهل

* تأليف د. سيد البحراوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القرن العشرين، بين التيار الاجتماعي والماركسي من ناحية، والتيار الشكلي الجديد والبنيوي من ناحية أخرى.

فقد كان التيار الماركسي مهتمًا بمضمون العمل، وبالتفسير الخارجي له، وذلك بفعل الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية والسياسية للأدب، وعلى النقيض، كان الشكلانيون مهتمين بالتحليل النصي والشكلي بصفة خاصة، وهكذا، ظل طرف [الشكل، النص، الداخل] يغلب على التيار الشكلي، بينما ظل طرف [المضمون، السياق، الخارج] غالبًا على التيار الاجتماعي، ثم يقدم المؤلف رأيًا مفاده، أن محتوى الشكل في العمل الفني، ليس إلاّ نتاجًا لعملية طويلة، ومعقدة من الصراع بين مفردات المادة الخام، وما تحمله من محتوى ودلالة خارج العمل، وبين ما يعطيه لها الفنان داخل العمل حسب رؤيته الخاصة.

وتمتد أهمية محتوى الشكل إلى محاولات متعددة في مختلف الفنون، والظواهر الحياتية، وهي أكثر وضوحًا في الأدب، لسبب رئيسي، وهو أن اللغة في الأدب تدل دلالات متواضعًا عليها، أمّا في فنون أخرى كالموسيقى، والفنون التشكيلية فهما نموذج أدق للقول، بأن الفن هو شكل دال.

ثم يتعرض المؤلف في الفصل الثاني إلى نشأة الرواية في مصر في النقد الحديث، فنجده يقرر أن دراسة نشأة الرواية العربية، تعني دراسة كل ما هو حي ومعاصر، وممتد الأفق، سواء في الإبداع، أو في النقد. وهي تعني دراسة البحث عن هوية روائية: أي رواية مصرية أو عربية، مؤيدًا ذلك بالكثير من الآراء التي توضح أن هذا الموضوع كان مطروحًا منذ سنوات، ومن هذه الآراء، ما كتبه عيسى عبيد في مقدمة [إحسان هانم]، وما كتبه إبراهيم المصري في مقالة طويلة يوضح فيها أزمة الكاتب الروائي في مصر، وكذلك محمد حسين هيكل الذي يقدم تحليلاً في كتابه «ثورة الأدب»، مضمونه أن القصة في الأدب العربي الحديث باتت تستلهم القصة الغربية مقلدة إياها في صورتها، ثم ينتقل المؤلف، في سياق عرضه لتلك الآراء، إلى آراء أخرى في القضية نفسها، فيقدم رأي توفيق الحكيم في مقالته «الرواية أصيلة في التراث العربي» حيث يقرر، إن جسر التطور في الرواية من العصور القديمة إلى مسارها الجديد، بدأ من حديث عيسى بن هشام للمويلحي، ثم زينب لهيكل ١٩٢٤، مرورًا بالأيام ١٩٢٥، وإبراهيم الكاتب ١٩٢٦، وعودة الروح ١٩٢٧، إنتهاءً بدعاء الكروان ١٩٣٤، وفي هذا المجال، يتساءل المؤلف عن مدى العلاقة بين المويلحي وهيكل، وكذلك التناقض في أن زينب هي أول رواية اقتربت من الأسلوب الروائي العالمي وليس المويلحي، وهنا يفصل القول، بأن الحدود الدقيقة لمصطلح الرواية، باعتبارها نوعًا أدبيًا، غائبة عن النص، كما أن الوعي بطبيعة التاريخ قد غاب في تلك الفترة، والنتيجة هي خلط الآراء التي أثّرت تأثيرًا ضارًا على الدارسين المحدثين لقضية الرواية، والذين أخذوا هذه الآراء مسلمًا بها دون النظر إليها وتفحّصها بالرأي المضاد، أو كما يُعرف الآن «بنقد النقد» مما جعل الكثيرين من النقاد يقعون في أحبولة الموازاة بين التطور الأوروبي الحديث، والتطور العربي في الرواية، ورأوا أن الرواية هي

نتاج المجتمع الرأسمالى والطبقة البرجوازية التى أحاطت بها بعض الإشكالات، التى اجهضت تطورها الطبيعى.

ويعرض المؤلف فى الفصل الثالث، لدراسة محتوى الشكل فى حديث عيسى بن هشام، حيث يبدو الصراع قائمًا بين المقامة والرواية اوضح ما يكون فى مستوى لغة الكاتب، ويوضح أن الصراع بين الأسلوب التراثى القديم والأسلوب الحديث موجود على كافة المستويات اللغوية، بدءًا من الجملة، حتى الفقرة فى النص.

وهذا ما يدعو إلى القول، بأن الكاتب قد اكثر من استخدام الحيل البلاغية المعروفة مثل السجع، والجناس، والطباق على مستوى الجُمل، أمّا على مستوى الفقرة فقد أكثر من الاستشهاد بالنصوص التراثية خاصة فى الشعر، وكل هذا بشكل متعمد، يؤدى إلى التطويل فى النص دون داع واضح لذلك، ثم يعقد المؤلف مقارنة بين المقامة والرواية موضحًا أن المقامة نشأت لتعليم اللغة، والتكسب، والتعبير عن الاحتجاج الاجتماعى لبعض الفئات الهامشية ـ فى المجتمع العباسى ـ التى عانت من تسلط الحكام فى تلك الفترة، بينما الرواية تحتاج إلى اتساع الفضاء الروائى، حتى تستوعب إمكانية تجسيد الأشخاص للأحداث، فى لغة رصينة غير متكلفة، وعلى هذا، فالحديث عن عيسى بن هشام فى إطار نشأة الرواية، يعتبر حديثًا لا علاقة له بالواقع الذى انتجه، ولا بقواعد الكتابة الروائية الصحيحة.

وفى الفصل الرابع، يطرح المؤلف سؤالاً مهمًا حول مدى إمكانية اعتبار زينب أول رواية مصرية، ليقدم الإجابة، بأن هيكل كان متأثرًا بالروايات الفرنسية، لكن لم يستطع تجاوز التأثر بالاستفادة منه بالمعنى الصحيح، بل إنه عاش بعض التبعية الذهنية للقصص الفرنسى، لذلك لا تعتبر زينب هى أول رواية مصرية بالمعنى المتعارف عليه للرواية.

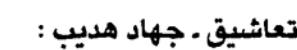
ويختتم المؤلف بحثه الشيق بملحق مهم يتضمن نصوصًا حذفت من الطبعة الثالثة لحديث عيسى بن هشام، متمثلة فى فضل علماء الدين، وفضل الأمراء وأبناء الأمراء، ثم الصفحة الأخيرة من الطبعة الثانية، والتى اضيفت إلى الطبعة الرابعة وما تلاها من طبعات، وهو مجهود محمود فى هذا المجال، وعمل غير مسبوق لدارسى حديث عيسى بن هشام.

ولكن ثمة طريقًا واسع المجال مازال ينتظر صاحب محتوى الشكل وتلاميذه، حتى يكتمل هذا المشروع المترامى الأطراف، لفك بعض معضلات متوارثة ليس فى مجال الرواية فحسب، بل فى مجالات أخرى واسعة وقعت تحت أسر تبعية الغرب، ونحن فى انتظار الخروج من هذا الأسر بفضل هذه المجهودات العربية النابعة من أبناء وطن منتمٍ إلى ثقافته، معتزٍ بها.

إصدارات جديدة







تعاشيق - جهاد هديب :

عن دار «أزمنة للنشر» بالأردن صدرت هذه المجموعة الشعرية ، والشاعر لا يحتفى بالضجيج ، هناك فقط هداة تنبسط على وجه الحياة ، وعزلة ممدودة ، إنه شعر ملآن بذئاب القمة ، وكآبة تعتنق الشاعر ، وأفاع عمياء تشبه الضجر ، وحنين آسن من أين تسربت كل هذه السوداوية إلى صور ولغة .

الشاعر ؟ هل هناك علاقة بين كل هذا وميلاده فى ١٩٦٧، إنه يكتفى أن يفتقد فحسب: «يذبل الوقت فى ساعة الحائط / كذلك الوسادة ، إنها تتقيأ الأرق الذى تسرب إليها» حتى عندما يعيد الشاعر إنتاج المقدس بعلاقة تناصية ، فإنه يجىء به ممزوجاً وكوابيسه : «لانخلة يهز جذعها فيساقط الحمأ أبيض أبيض/ كان رعبٌ" / يعود به محمولاً على الصدى» .

المخلّص والضحية - محمود نسيم :

لم يسع الكاتب إلى صياغة أجوبة بقدر ماكان يطمح إلى إثارة أسئلة وإشكاليات حول المخلص مُحَدداً فى رؤية عالم خاصة بفرد أو جماعة تستشرف الخلاص الفردى أو الجماعى ، فهو لم يستند فى اختياره للمخلص كبطل تراجيدى وقد قام بتطبيق تلك الرؤية على أعمال مسرحية لمبدعَين كبيرَين مثل صلاح عبدالصبور ومحمود دياب ، كما أن الباحث وجّهته مجموعة من النقاط ، منها درجة تأثير كل من التصورات الدينية والأخيلة الشعبية والتراث الشفهى فى تشكيل نموذج المخلص ، بالإضافة لمجموعة من الأسئلة حول العلاقة بين تجسدات المخلص فى الأعمال الإبداعية ، والتحولات الاجتماعية .

الأرواح البيضاء - حسين القهواجى :

«قصائد للنسيان والتلاشى فى هباءات النور» هكذا اختار الشاعر التونسى عنواناً فرعياً لعمله الشعرى ، مستبطناً عذابات ابن مقلة الخطاط ، وفريد الدين العطار وعبد الكريم الجيلى (المتصوف) وأبى







عبد الله خيرت شمس الصباح البعيدة

نواس وفان جوخ فى ست قصائد تتخذ من كل شخصية قناعاً يرى الشاعر من خلفه تراجيديا حاضر الجماعة : «تاريخنا مصاحف مخضبة بالدماء / وفقهاء عصبيون إذ سمعوا هديل الورقاء / قالوا هى العنقاء» .

خماسين :

كتاب غير دورى يأتى من الإسكندرية ، عاكساً جهداً طيباً ، وصورة صادقة لحركة الثقافة المستقلة فى الأقاليم ، ففى الكتاب كم هائل من النصوص التى تطمح إلى تحقيق شعرية مختلفة، وقد تنوعت تبويبات الكتاب بين قصة وشعر ومسرح ودراسة نقدية غير أن ابواباً أخرى فقدت مبرر وجودها ، وتسميتها بالكتاب .

جبال . سيف الرحبى :

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت صدرت هذه المجموعة الشعرية لشاعر مازال يواصل رحلة الإبداع الوعرة عبر مسيرة طويلة بدأها بديوان «نورسة الجنون» فى ١٩٨١ ، وهو فى «جبال» يحرر النص من التجريد كسمة أساسية لازمتْ أعماله السابقة ، بينما يحتل الهامشى فى هذه المجموعة متن النص بعد أن يمنحه شعرية خاصة تنأى به عن الابتذال .

ونحن نجتاز معه بوادى وصحارى ، ونصطدم بجبال تؤطر ذاتا تستفيق على إحباطات وأحلام غير محققة:«ستحلم ان هناك مستقراً وكتبا/ وربما ثورات تقلب وجه العالم/ فمضيت تاركا كل شىء وراءك» وبصوت ممتزج بالمرارة يذعن الشاعر لروح اليأس :«هكذا / من غير احلام ولا معجزات / موجودون فى أرض الله والبشر/ الأرض ... يكفى أنها تتسع لسرير وقبر / وبينهما ضحكة سوداء» .

شمس الصباح البعيدة ــ عبدالله خيرت :

«لماذا تفقد الأحاسيس حياتها حين تبتذلها الكلمات؟» إن طرح السؤال على هذا النحو فيه تفسير لقلة إنتاج الكاتب. فَعَبْر رحلة إبداعية جاوزت. ربع قرن كان الحصاد مُمَثَّلاً فى ثلاث مجموعات قصصية :«الزجاج»و«رحلة الليل» ثم «شمس الصباح البعيدة» التى صدرت مؤخراً عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وقد تعامل **عبدالله خيرت** مع اللغة من خلال ميزان حسّاس يعادل بين المشاعر والمفردات، وعلى هذا فقد اجهض أفكاراً قصصية كثيرة لأن **يحيى حقى** بسؤاله كان يقف حائلاً بين الورق وبينه، ولذا جاءت هذه المجموعة فى سبع قصص تشتغل فى أغلبها على عامل الزمن : زمن قديم يحيا داخل وحول الشخصية الساردة، وزمن جديد تعيش فيه مُغَيبةً، لدرجة أن الحدود بين الماضى والحاضر تضيع، ففى قصته «شمس الصباح البعيدة» يُستخدم ضمير الغائب مُدّعِّماً غياب شخص القصة عن حاضره فهو يرى شمساً لم تطلع، ويقرأ جريدة قديمة، وهناك دائماً مقارنة بين زمن الآباء بجديته، وزمن الأبناء بانفلات معايير القيمة والقيم.

متابعات
مسرح

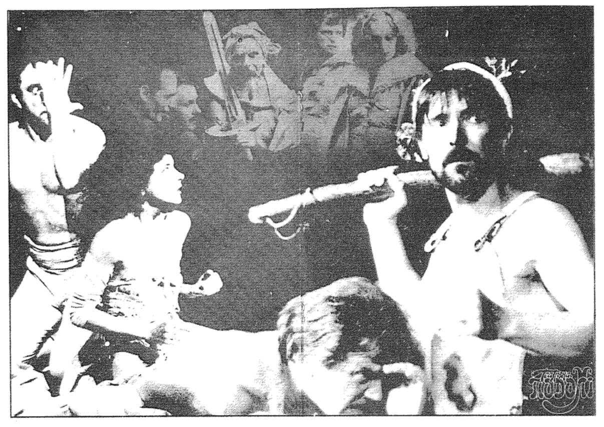
المهرجان التجريبي ودورته الثامنة

المهرجان المسرحى التجريبى فى القاهرة عمره ثمانى سنوات، وهو تجمع للمسرحيين : مصريين - عرب - أجانب . ونقطة التقاء لمختلف التيارات والاتجاهات المسرحية، إنه محاولة للتلاقى والتحاور والنقاش . وربما يكون طريقا لتبادل الخبرات والمعارف . فى دورته الثامنة يغدو ملْتقىً لثلاث واربعين دولة من مختلف دول العالم، لفترة زمنية هى أحد عشر يوما تعد سوقا للفرق المسرحية التى تعرض سلعها الفنية وتتبادل الخبرات والاتفاقيات .

أهم ما يميز هذا المهرجان - فى ظنى - هو محوراه الأساسيان . المحور الأول حول مسرح أمريكا اللاتينية لدى مبدعيه ونقاده، واتجاهات التجريب فيه والتيارات المعاصرة . وقد تحدث عن هذا المسرح مشاركون من المكسيك وكوبا والبرازيل وأرجواى والأرجنتين . أما المحور الثانى فكان عن مسرح أمريكا اللاتينية لدى مبدعى ونقاد أوروبا والولايات المتحدة والعالم العربى من المغرب وبولندا وإيطاليا وسوريا وانجلترا ومصر .وتعود أهمية هذين المحورين ، انهما مهدًا لرجال المسرح من المصريين والعرب والأجانب التعرف على مسارح قارة أمريكا اللاتينية . وهو جانب مجهول للكثير من هؤلاء المسرحيين .

العروض المسرحية :

اتسمت عروض المهرجان المسرحى وقد مثلت ثلاثاً واربعين دولة - بمستواها الإبداعى المتفاوت فى الدرجة الفنية على مستوى التقنية أو المنهج أو أسلوب التناول والتأويل ، بل فى درجة تفهم «التجريب» داخل المادة المسرحية المعروضة . وعبر مالا يقل عن خمسة وثلاثين عرضا مسرحيا نكتشف من بينها تجارب مسرحية هامة لاتزيد عن عدد أصابع اليدين ، يمكن أن يعتد بتجريبها ، من بينها العرض البولندى «كارمينا بورانا» ، والعرض النمساوى «تيتيانا» ، ومن هولندا «الرجل الذى تمنى» ، ومن سويسرا



عروض المسرح البولندى

«كتاب التأويلات» ومن سنغافورة «أحفاد الأوميرال» ، ومن رومانيا «بانتوميما» ، ومن جنوب أفريقيا «قطار موسيقى البلوز» و «المجداف والزهرة» عند التشيك ، «والمعبد» من مصر «والكراسى» من لبنان .

ورغم أن هذه العروض التسع تمثل مداخل للعمل المسرحى إلاّ أنها تطرح تساؤلات حول مصطلح التجريب ذاته ، وتدعونا إلى وضع هذه التساؤلات فوق ساحة النقاش .

فهل المسرح العالمى اليوم بافتقاده النص المسرحى - وهو أساس متين لتكوين العرض المسرحى - واستبداله بمفردات العرض المسرحى الأخرى ، قد تسبب عنه ضعف فى بنية العرض نفسه؟

ألم يعد المسرح هاجسا جمعيا يستثير ذات المتلقى ، ويستنفر النفس للتساؤل عن معنى الحياة

وجوهر الوجود الإنسانى؟

أفى ظل التقنيات الحديثة ، ينسحب المسرح إلى الوراء ، وتتقدم وسائل الإعلام الأخرى من تلفزة وشرائط فيديو وسينما لتحل محل التجربة المسرحية ؟!

يجيب المهرجان الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثامنة على بعض من هذه التساؤلات ، لكنه يتوقف عن أن يمنحنا الإجابة العلمية عن البعض الأهم .

فالتجريب ينظر هنا داخل هذه العروض بعين نحو الكلمة ، باعتبارها وسيلة ووسيطا للعمل الفنى ، وبالعين الأخرى للفنون المرئية والسمعية : يستقى منها تجريبها المسرحى الجديد . وتنطبق هذه الرؤية على تلك العروض المسرحية التسعة ، التى تحدثنا عنها سلفا .

بعض عروض المهرجان المتميزة «كراسى لبنان وعبثيتها»

تقدم فرقة مسرح بيروت تجربة هامة تدل دلالة مؤكدة على أن لبنان فى تجاربه المسرحية يُمثل علامة مضيئة من علامات المسرح العربى ومع أن هذا العرض المسرحى «الكراسى» لم يفز بأى جوائز المهرجان ، إلا أنه ينتمى إلى العروض المسرحية التجريبية الجادة التى نستقبلها بكثير من الحفاوة والتقدير ، سواء على مستوى التعامل مع التقنيات الحديثة واستخدام أبسطها ، أو على مستوى تأويل لغتها المسرحية الجديدة واستنباط أجمل مافيها .

لا ينبع تجريب هذا العرض المسرحى اللبنانى من مغزاه الإنسانى الرمزى الفاضح فقط ، ولا من استفادة المخرج من مادته العبثية/ الكلاسيكية بعد إعادة صياغتها فحسب ولا حتى من مجرد الأداء الجيد الموفق للممثلين البطلينَ فقط ، بل إنه يأتى كذلك من التجريب الناشئ عن تناول هذا الموضوع بدقة عبر مفهوم عصرى وبلغة جديدة تضرب بهذا العبث الشكلى عرض الحائط ، وتحيل إلى رؤية فلسفية يومية ، تنزع من العبث غموضه ، وتجعله رؤية حياتية يومية منطقية .

مصر فى معبدها مابين الطوق والأسورة!

عن رواية **يحيى الطاهر عبد الله** وإعداد **سامح مهران** وإخراج **ناصر عبد المنعم** ، نشاهد محاولة تجريبية أخرى لدارماتورجية العمل الروائى ، للأخذ منه بما هو أكثر جذبا وإبهاراً للعيون عبر ما يُطْلق عليه مجازا بالأصالة . فالمسرحية تقدم علامات وطقوساً ومشاهد استرجاعيه من الرواية المصرية الرائقة **ليحيى الطاهر** .

وتنبع أهمية هذا العرض المسرحى - فى ظنى - فى أنه يطرح على مستوى لغته المسرحية تزاوجا ما بين المادة الروائية / الدراماتورجية ، ومفردات العرض المسرحى . ويكاد العرض المسرحى فى مجموعه أن يصل إلى تقديم حالة طقسية مصرية قديمة يشوبها التفاوت والتردد فى الطرح ما بين الدلتا والصعيد والنوبة ، وكأن العرض يريد أن يقدم كل شئ فى جولة سياحية مصرية - ومع ذلك فالعرض فى ذاته يقدم لنا محاولة فى كيفية الاستفادة من الشعائر الطقسية ، كمدخل يوغل بنا لاقتحام المرجعية الطقوسية النابعة من تراثنا للعودة إلى الأصالة الإنسانية .

أما قيمة المعبد «المسرحى» من إعداد **سامح مهران** ورؤية **ناصر عبدالمنعم** فهى مغامرة التجربة المسرحية فى الولوج بجرأة داخل العالم الروائى المركب عندما يُقْتحم ليستحيل عملاً مسرحيا . ويكفى المعد والمخرج المغامرة وروح الاستكشاف ، لكنها مغامرة تحتاج إلى التوقف النقدى الدؤوب عندها .

جنوب افريقا والكابريه السياسي.

قدمت فرقة «منظمة ماميلورى المسرحية» العرض المسرحى «قطار موسيقى البلوز» ، ويصور العرض المسرحى حال جنوب أفريقيا وحاضرها .ويلقى الضوء على الصراع الدائر فى مجتمع يتغير تركيبه الاقتصادى والاجتماعى والسياسى فى سرعة لاهثة . يمثل هذا العرض المسرحى - الذى تقوم بنيته على «النمر» المسرحية ، واللوحات القصيرة السريعة رؤى أربعة ممثلين شباب يغيرون من أدوارهم ، وينتقلون فوق خشبة المسرح من مكان لمكان ، ومن زمان لزمان . يرتدون كافة أقنعة الأدوار التى يمثلونها ويشكلون بها وجوههم لكنهم لايستخدمون أقنعة حقيقية ، إنهم يوجهون نقدهم اللاذع لكل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى بلادهم .

ويعتمد العرض فى لغته المرئية والأدبية على المفارقة الساخرة التى تعكس مختلف الأوضاع المتردية داخل جنوب أفريقيا قبل تولى مانديلا السلطة فى البلاد وأثناء وجوده .

كان الشكل الأمثل لتقديم هذا العرض المسرحى هو تجريب الأسلوب القائم على النكات والمفارقات السياسية التى تسخر من كل شئ . وخلق هؤلاء الفنانون الأربعة حالة من التشخيص ، ومثلوا مسرحا داخل مسرح ، ولم يعتمدوا على ديكورات بعينها ، بل خلت خشبة المسرح منها ومن قطع الاكسسوار أو ما يطلق عليه بالمهمات المسرحية ، فنشاهد فراغاً مسرحيا وشبابا يشغلون هذا الفراغ بحيويتهم المتدفقة وإيقاعهم الأفريقى الحى .. وقد حصل هذا العرض على جائزة أحسن عرض مسرحى .

«كارمينا بورانا»

وأخيرا تشارك فرقة الممارسات المسرحية «فرقة جاردينتسى المسرحية» البولندية بأولى عروضها بمصر هذا العام بعد محاولات عديدة سابقة باءت بالفشل .وفرقة جاردينتسى لايقوم تجريبها فى هذا العرض المسرحى على ترجمة أوبرا «كارمينا بورانا» الموسيقية لكارل أورف ، وإحالتها من مفهومها الموسيقى / الأوبرالى البحت إلى رؤية مسرحية خالصة . ولم يكن مخرج العرض المسرحى فوودجيميش ستانيفسكى Wi-odzimierz staniewski يرمى لتقديم ترجمة مسرحية حرفية ، تحيل الغناء الأوبرالى المقاطع من التمثيل الحوارى أوحتى تحافظ محافظة حرفية على الطابع الروائى الأسطورى للتنمية الرئيسية لها .

كان عرض «كارمينا بورانا» البولندى يعتمد على الروح والجوهر التى تفض بكارة البراءة المزيفة ، وتسعى إلى فضح المألوف ، يستند العرض المسرحى فى مرجعيته إلى مراجع متعددة ، تشمل مقتطفات من الشعر للقرنين الثانى والثالث عشر ، تمتزج مع القصة الانجلو/ نورمانية المعروفة باسم «ترسيتان وإيزولدا» فهذا العرض هو نتاج لهذين العملين الأدبيين ، وهو فى مجمله يعالج مسألة الحب والموت .

إنه من أهم عروض المهرجان الدولى ويكتفى ببلاغة خلاصة التجريب فى خلق علاقة حميمية ما بين لغة العرض المسرحى ، ولغة النظارة المتواجدين يطوقون ما يشاهدونه جالسين فوق الخشبة . ويلغى المخرج بهذا صالة المتفرجين ، محطماً معها تقاليد مسرح العلبة الإيطالية بكل موروثاته ومعماره .

وليس تحطيم هذا المعمار بأهم أعمدة التجريب فى هذا العرض ، ولا تمكن الممثلين الشباب البالغين أربعة عشر فتى وفتاة وسيطرتهم على أجسادهم يشكلونها وفق مايرون، بأهم سمات التجريب داخل هذا

العرض المسرحى ، إنما ينبع الجديد فى محاولتهم خلق حالة مسرحية طقسية تعيد المسرح إلى أصفى ينابيعه الأولى ، عندما خُلق من الأسطورة وشكَّلهُ الطقس الإنسانى . نحن نشاهد لاممثلين بل أجسادا تصارعها أرواحها النزقة ، الحزينة النقية ، أجساد عطشى للتلامس والاقتراب ، للمعرفة الحسية ، والانسانية ، ضعيفة أمام حاجاتها الروحية الصافية .

هذا تقييم لبعض العروض المسرحية ، وهى محاولة للتعريف أكثر من كونها تحليلاً نقديا نهائيا، لأن المكان لا يتسع لتقييمها جميعاً ، وتبقى بعض الملاحظات الجوهرية التى أرى أنه يجب التوقف عندها وتؤخذ فى الاعتبار عند اقتراب موعد المهرجان التالى فى دورته التاسعة:

يجب إعادة النظر فى تحديد عدد الدول المشاركة وعدد العروض المسرحية،لاينبغى أن تزيد عن نصف عدد ماقدم هذا العام ، بل أقل من النصف . ليقدم المبدع المسرحى (المصرى العربى ـ الأجنبى) عروض المسرحية بأسلوب يساعد النظارة على استيعاب ما يراه ، وبقدر من التأنى والرغبة فى التعرف على الجديد، وربما تكون إطالة فترة المهرجان من إحدى عشر يوما إلى شهر يكون مقترحاً نافعاً للتعرف على حركة المسرح الجديد .

لا يمكن لهذه الملاحظة أن تتحقق دون حدوث عمليات فرز وتصنيف دقيقة لعروض الدول المشاركة قبل أن يستضيفها المهرجان . فالأفضل ، له حق مشاركة الاستضافه ، وأقترح أن يستعان بالقناصين المسرحيين المتخصصين للسفر إلى الخارج ، واختيار أحدث ما تنتجه قرائح الفنانين المسرحيين فى أنحاء العالم.

من الضرورى حدوث تحاور ما بين المبدعين / الفنانين ، والنظارة / المتلقين حول التجربة المسرحية وما يعن لهؤلاء وأولئك مناقشته من قضايا الفن . حتى تزداد الاستفادة المتبادلة.

لقد أثبت هذا المهرجان الأخير للمسرح التجريبى أن جماهير النظارة عبر السنوات السابقة تكونت لديها القدرة الواعية لمعرفة العرض المسرحى الجيد من غير الجيد وفرزه بل إن جمهورنا غدا قادرا على اختيار الأصلح فينا الذى يتلاءم مع أطر التجريب المسرحى الجديد ، «وثيماته» ، وأفكاره الطليعية . لذلك أقترح أن تكون ثمة جائزة تخصص لذوق الجمهور اختياراته، وهى أقرب تكون لجائزة النقاد . فالجمهور هو صاحب المصلحة الأولى فى تقييم مايراه ، وهو حريص على اختيار العروض الأفضل داخل هذا المهرجان الدولى الهام . من هذا المنطلق سنكتشف جوائز يحددها هذا الجمهور لعروض تستحقها بالفعل ، ستختلف وتتباين ، وفى بعض الأحيان قد تتفق مع بعض جوائز اللجان الرسمية .. لكنها ـ بلاريب ـ ستكون أكثر صدقا وطموحا ...!!

هناء عبدالفتاح

هامش:

كاتب هذه الدراسة درس المسرح فى بولندا لفترة طويلة، وكان من أهم المتابعين للفرق المسرحية التى تقوم عروضها على التجريب، ولقد رشح منذ عامين هذه الفرقة لتشارك فى المهرجان الدولى للمسرح التجريبى. ولم تتمكن من الحضور إلى مصر لانشغالها فى عروضها المسرحية، وزياراتها للخارج. وأخيرًا نجحت إدارة المهرجان والسيدة الملحق الثقافى بسفارة بولندا فى دعوة الفرقة، واشتراكها فى مهرجان هذا العام.

رسالة من المهدى اخريف

اصيلة فى ٣ سبتمبر ١٩٩٦

ـ الأستاذ الشاعر / احمد عبدالمعطى حجازى

تحية خالصة

لقد سرُنى كثيراً ظهور «قبض ريش» فى «إبداع».

إنها المرة الأولى التى أنشر فيها شعراً فى مصر العزيزة.

لكن لا أخفى عنك عدم ارتياحى للتعديلات المحدودة التى مسٌت بعض الأسطر والكلمات من القصيدة وخاصة:

أ ـ ص ٦٠: س ٥ : أُبدلت لفظة «نادى» بـ «حفل» على هذا النحو: [فى حَفْل ما بعد الحَدَاثة]. ربُما بهدف الحفاظ على سلامة الوزن. والحال أنٌ **المتنبى** نفسه يقول:

أصخرة أنا مالى لا تحركنى هذى المدام ولا هذى الأغاريد لأنٌ الساكن الزائد هنا يدخل، وأنت العارف، فى باب الجوازات الواسعة الاستعمال رغم أنها مستقبحة. هذا فضلاً عن أنٌ كلمة نادى ذات دلالة تهكمية خاصة فى السياق الذى وظفت فيه بينما كلمة «حفل» تضعف الدلالة وتجعل من لفظة «سهرة» الموالية غير ذات معنى.

ب ـ فى ص ٦٥ س ٣ من أسفل الصفحة عُدِّ لَتْ هذه الجملة الأصلية: خَفّف دَاءَ ك بالسَّعوط بـ : خفف بالسعوط الدّاءْ. مع أننى تعمٌدت، حفاظاً على التقفية الساخرة، الاجتراء على استخدام تفعيلة الكامل (متفاعلن) حَذَّاءَ مضمرة (متْفا = فعلن) هكذا:

وبُعَيد دَيْك الدِّيك فى الحمَّامِ

خفِّفْ دَاءَكَ بالسَّعوط

متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متْفا/ متفاعلان.

رُبَّما كان الأحرى كتابة القصيدة بأحرف متباينة حجماً وشكلاً بحسب تبايُن وتعدُّد مستوياتها دلاليّاً وبلاغياً وإيقاعياً ليظْهَرَ بجلاء أكبر الشغل البنائى المركَّب والعميق للنص الذى يدور كما هو راسخ حول أزمة الخلق الشعرى تماماً كما فى قصائد سابقة لى ولاحقة. وهو أيضاً يتخذ من استعصاء القصيد وتمنعه ذريعةً لتدفق القول الشعرى والاستيهامات والبوح والمناجاة واللَّعب واللغو والتهكم والتجريب: تجريب ممكنات الكلام الشعرى ولا ممكناته أيضاً، لم لا؟هَلْ بلَّغتُ؟: نعم هل وُفقت؟ رُبَّما. بحسَب الرؤى المختلفة للأمور. لكن الأهم هو الاجتهاد والمغامرة وَعَدم الاجترار أو القبول بالسائد، وبالسهل المبتذل.. لذلك، وسعياً منى لفهم أفضل لتجربتى الشعرية من لدن قراء الشعر فى مصر سوف أبعث إليكم بقصيدة شعرية جديدة فى الأسابيع المقبلة.

مع اعتزازى وتقديرى للدور الشعرى البارز الذى تشغله تجربتك الشعرية الفذة فى شعرنا العربى الحديث وكذا للجهود الثقافية المتميزة والفاعلة من خلال «**إبداع**» وغيرها من المنابر. مع تحياتى إلى الأستاذ الشاعر **حسن طلب وعبدالمنعم رمضان**:

المهدى اخريف

○

المهدى أخريف زميل قديم وصديق حميم. وقد تلقيت قصيدته الأولى «لإبداع» بترحيب ونشرتها بفرح واعتزاز. فهذا الشاعر وجه أصيل من وجوه الحركة الشعرية المغربية والعربية، فمن حقه أن يحتل مكانه فى «إبداع»، ومن حقه أيضا أن يعترض على التعديلات الطفيفة التى أجريتها بأخوة فى قصيدته الجميلة «قبض ريش».

لقد شجعنى على إجراء هذه التعديلات عاطفة الأخوة التى تحكم علاقتى بالشاعر، وحرصى على نشر القصيدة مبرأة من الهفوات العروضية التى وقع فيها، وظنى أن هذه الهفوات إنما وقعت سهوا.

لكن الشاعر يقول إنه قصد كل كلمة فى قصيدته. فإذا كان قد اضطر إلى بعض الجوازات، فلأنها جاءت ضمن سياق لا غنى عنه للقصيدة.

وأنا مع الأستاذ **اخريف** فى أن كلمة «نادى» تحمل فى هذا السياق الدلالة التهكمية التى أشار إليها. لكن حذف المد فى الكلمة لتصبح «ناد» لا يجوز، فإن أجازه الشاعر لنفسه فهو جواز مستقبح كما يقر هو بنفسه، فهو يعرف الفرق بين الجواز الحسن المأنوس والجواز القبيح المعيب وإذن فنحن متفقان.

وإلى اللقاء فى القصيدة الجديدة التى وعدنا بها..

رسالة الدنمارك

حسن طلب

أسبوع ثقافى مصرى دنماركى

لعل الوفد الثقافى المصرى الذى زار الدنمارك فى الفترة من ٢٣ إلى ٣٠ سبتمبر الماضى، أن يكون هو الأول من نوعه فى تاريخ العلاقات الثقافية بين البلدين، فإن لم يكن الأول، فلعله يكون الأضخم والأهم بما ضمه من كفاءات رفيعة وبما مثله من تنوع فى النشاط، ففى مجال النقد الأدبى كان هناك الدكتور **عبد القادر القط**، وفى المجال الثقافى العام كان الدكتور **ميلاد حنا**، وكلاهما أشهر من أن يعرف، وكان فى الرواية علمان كبيران من أعلام هذا الفن هما **إدوار الخراط وبهاء طاهر**، وفى الشعر كان **فاروق شوشة وأحمد الشهاوى**، بالإضافة إلى **نبيل عبدالفتاح** الباحث المتخصص فى التحليل السياسى والدراسات الاستراتيجية؛ وإلى جانب هؤلاء كان أعضاء فرقة الموسيقى العربية بمواهبهم الآسرة وفنهم الأصيل: عازف الكمان **فاروق البابلى** وعازف القانون **مصطفى الفقى**، وعازف الناى **محمود كمال**؛ وعازف الإيقاع **أسامة عبدالمقصود**؛ أربعة عازفين حقا، ولكنهم استطاعوا أن يقوموا مقام أوركسترا كامل، ومعهم المغنية الفنانة **فاطمة الجناينى**، والمغنى الفنان **محمود عبد الحميد**.

Dansk-Egyptiske Kulturdage

أيام الثقافة المصرية الدانماركية

ورافق الوفد عن العلاقات الثقافية الدكتور **أنور ابراهيم** صاحب الترجمات والمقالات المتنوعة عن الأدب الروسى.

وقد تمت دعوة هذا الوفد الكبير بمبادرة من تجمع السنونو الثقافى فى الدنمارك، وبالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، وبدعم من بعض الوزارات والمؤسسات المهتمة فى الدنمارك؛ وجاءت زيارة الوفد

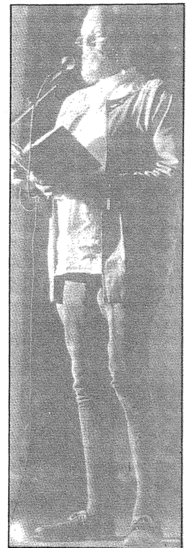
المصـــرى ردا على زيارة الوفــد الثقافى الدنماركى للقاهرة فى مايو الماضى. ويجب هنا أن نعزو الفضل فى إتمام هذا النشاط الثقافى إلى جـهـود **منعم الفقير**، الشـاعـر العراقى المقيم فى الدنمارك، وزملائه المتحـمـسـين لهـذا المشـروع من الشعراء الدنماركيين.

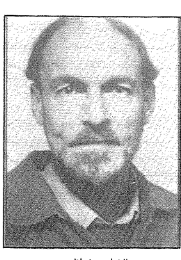
كـان أول مـا خطر ببالنا ونحن فى الطائرة، أن هذه الرحلة ستكون فـرصـة طيبـة للاحـتكاك المبـاشـر بالثـقـافـة السكندنافـيـة عـامـة، والدنماركية خاصة؛ فاستسلمنا لأحاديث شتى امتزج فيها ما نعرفه بما نتوقـعـه، وكـانت ترف حـولنا طيوف من **هنريك إبسن وإدوارد جـريج** النرويجـيين **وسـترندبرج السـويدى**، أمـا الدنمارك فـلا يذكرها أحد إلا ويذكر معها أعلامها الكبار: الفيلسوف الوجودى الرائد **سورين كـيركـجـور** (١٨٥٥ - ١٨٨٣) والأديب العالمى الكبير الذى اقـترن اسـمـه بقـصص الأطفـال: **هانز كرسيتيان اندرسن** (١٨٠٥ - ١٨٧٥)، وعـالم الفـيـزياء النووية الشهير **نيلز بور** (١٨٨٥ - ١٩٦٢) الذى وضع نموذج الذرة المعـروف؛ ولثلاثتهم كتب منقولة إلى العربية، فقد ترجم المرحوم **فؤاد كامل** كتاب (رعدة وقشعريرة) **لكيركجور**، فـضـلا عن الكتـاب الذى ترجـمـه د.**عادل العوا** عن حياته وفلسفته، والكتب التى وضـعـهـا عنه كل من الدكاترة: **فوزية ميخائيل وإمام عـبـدالفـتـاح إمـام وعـلـى عبدالمعطى**، أما أندرسن فقد ترجم قـصـصـه محمد إبراهيم الدسوقى ونشرها عام ١٩٤٠، وأعيد نشرها ضمن سلسلة الألف كتاب الأولى فى مطلع الستينيات تحت رقم (٣٧٢)، كـمـا ترجم الدكـتـور **رمـسـيـس شـحـاته** كتابا مهما **لنيلز بور** تحت عنوان (الفيزياء الذرية والمعرفة البشـرية)؛ غـيـر أننا لم نجـد فى الدنمارك حـركـة ترجـمـة مـوازية من العـربيـة، اللهم إلا بعض أعـمـال **لنجيب محفوظ وبهاء طاهر**، وغـيـر الأعـمـال الشـعـرية التى تتم ترجـمـتـهـا الآن بمبـادرة من تجـمـع السنونو. ومع ذلك قـد لفت نظرنا وجـود مـجـمـوعـة من البـاحـثـات والبـاحـثين الدنماركيين الشـبـان، يعكفـون الآن على دراســة الأدب العربى المعاصـر فى الجـامـعـات الدنماركـيـة، خـاصـة الجـامـعـات الكبـرى الثـلاث فى كـوبنهـاجن وأوغـوس وأودينسى، وقـد توافـد بعض هؤلاء على ندوات الأسـبـوع الثقافى المصرى وحضروا أمسياته.

غير أن صورة الثقافة الدنماركية لا يمكن اختزالها فى هؤلاء الأعلام الثلاثة: **كيركجور وأندرسن وبور**، فالدنمارك بلد عريق له تقاليد ثقافية أصيلة انحدرت إليه عبر القرون، ولا تزال بعض عناصـرهـا حـيــة فى الشخصية الدنماركية المعاصرة. ويستطيع أى زائر للدنمارك أن يحس بالجذور العميقة للحياة الثقافية الدنماركـيـة، وهى جـذور لا تنفـصل عن أرض التـراث الشـعـبى المحلى، وإن كـانت تسـتـمـد بعض العناصـر المشتركة من التراث الأوروبى بشكل عام.

ويتـجلى التـراث الشـعـبى الدنماركى أوضح مـا يـتـجلى فى الفنون اليدوية مثل النسيج والخزف، كما يتجلى فى الموسيقى والرقص والقص الشـعـبى الذى يتـواصل مع روح **أنـدرسـن**، أمـا العناصـر الأوروبية فتظهر فى موسيقى الجاز والموسـيـقى اللامـقـامـيـة والرسم التـجـريدى والنحت الحـديث والأدب الواقـعى والعمـارة. وقد استطاعت الشخصية الدنماركية أن تقيم مزيجا فـريدا ناجـحـا من هذه العناصـر الثـقـافـيـة، وربمـا سـاعـدها على ذلك تاريخها الذى يعود إلى عشرة قرون قبل الميلاد حيث توجد آثار قديمة للإنسان فى الدنمارك تعود إلى ذلك التـاريخ، غيـر أن الحـديث عن تاريخ حقـيقى للشعب الدنماركى يجب أن يبدأ بالقرن الخامس الميلادى، حيث كـان الدنمـاركـيـون ضـمن شـعـوب الشـمـال يشكلون قـوام حـضـارة الڤايكنج، ومنذ القرن التاسع الميلادى أخذ نجم الدنمارك فى السطوع إلى


الشاعر: كلاوس بونه بياو


الشاعر الراحل: إيفان مالينوفسكي


الشاعر: فرانك بيجر

أن استطاعوا تأسيس الاتحاد الأنجلو أسكندنافي فى القرن الحادى عشر تحت حكم **كنوت** Knut الثانى، وامتدت امبراطوريتهم لتشمل أجزاء من السويد والنرويج؛ وأجزاء أخرى من شمال بريطانيا وشرقها، وامتد النفوذ الدنماركى جنوبا إلى الأراضى الفرنسية والإسبانية. وقد ظل النزاع بين الدنمارك وجيرانها قائما لقرون طويلة بين مد وجزر وانتصار وهزيمة، إلى أن استقر بها الحال فى القرن الماضى، حيث كانت قد اعتنقت البروتستانية منذ القرن السادس عشر فى عصر كريستيان الثالث، وأصبحت اللوثرية هى المذهب الرسمى للدولة.

يمثل القرن التاسع عشر أزهى عصور الأدب الدنماركى فهو عصر **كيركجور وجروند فيج وآهلنجشلانجر وأندرسن**، وفى هذا القرن تم تأسيس دستور جديد، وتمت تنقية اللغة الدنماركية وإنشاء المدارس، كما تم نبذ الحكم المطلق فى عصر فردريك السابع الذى أنشأ أول حكومة نيابية فى البلاد؛ كان لها صدى واسع فى أوروبا.

هذا التراث الطويل هو الذى مكن الدنمارك من المشاركة فى الحضارة المعاصرة بنصيب ملحوظ، فهناك **نيلز بور** العالم الرائد فى الفيزياء الذرية كما أشرنا من قبل، وهناك دنماركيون معاصرون لهم إسهاماتهم المعروفة فى اللغويات المعاصرة مثل **راسموس راسك** Rasmus Rask **وفيلهلم طومسن**

V.Thomsen. أمـا فى الأدب فـقـد نجح أدباء الدنمارك فى الحصـول على جائزة نوبل ثلاث مرات، الأولى كانت عام ١٩١٧ حين حصل عليها أديبـان دنماركـيان مـعـا - وهى من المرات النادرة التى منحت الجـائزة فيها لأديبين - هما الشاعر **مـارتن أندرسن نكسـو** M.Andersen Nexo المعروف بـ **أدولـف جـيليـروب** A.Gjellerub والكـاتـب M.Andersen Nexo **هـنريك بونتـوبيـدان** H.Pontoppiden أمـا الجـائزة الثالثة، فقد حصل عليها عام ١٩٤٤ الشـاعـر الدنماركى **ج.ف.ينسن** J.V.Jensen. ونحن لا نكاد نعـرف عنهم فى العـربيـة شيـئـا؛ كمـا هو الحال مع الشاعر الفيلسوف **بييت هاين** P.Hein.

ينتمى الشعراء الذين شاركونا أمسـيـاتنا من الدنمارك إلى أجيـال أحدث، منهم الشاعر **كلاوس بونه بيـاو** الذى كـان ضـمن الوفـد الدنماركى فى مـصـر، والشـاعـرة **نينا مـالينوفـسكى** ابنة الشـاعـر المعـروف الراحل **إيـفـان مـالينوفـسكى**، وكـذلك الشـاعـرة **ماريانا لارسن، وميرتا بروس هيـلا** التى اربت على التسعين ولا تزال تتمتـع بروح شـابة تمكنهـا من حضـور الأمسـيـات وقراءة الشـعـر والاستماع إليه، ومنهم كذلك الشاعر **يانوس كـودل و ف.ب.يـاك، وكونى بورك ومورتن سنوكورد وبيتر لاوكسن وكريستيان** الذى يستـحق أن نقف عنده، لأنه ابتـدع تقليدا غـريبا فى إلقاء الشـعـر، فـهـو يحمل صندوقـا ظهـر كل يوم سـبت، ويصعد فوقه عند أحد الميادين ليلقى أشـعـاره على جـمـهـرة المارة الذين يتـحلقـون حـوله ويحـيـونه ببـعـض النقـود. أمـا الشـاعـرة السـويدية **كارين فيسترلوند**، فتمـثل أيضـا نمطا شخصيا فريدا بروحها الحية التى تكاد تحس معـهـا بروح الشرق وقد تلبست جسدا سكندنافيا، وهى إلى كونهـا شـاعرة، فنانة سينمـائية لها إنتاج بارز فى الأفلام القصيرة، وقد شاركت ببعضهـا فى مـهرجـان الإسماعيلية.

افتتح الدكتور عبد القادر القط أسبوعنا الثقافى بكلمة فى أوغوس حاول فيها أن يرسم صورة للمشهد الشعرى المعاصر فى مصر؛ وعاد ليتحدث فى كوبنهاجن عن الموضوع نفسه بشئ من التفصيل، فبدأ من رواد الشعر الحر إلى جيش كاتبى قصيدة النثر من شباب التسعينيات، مـرورا بالسـبـعـينيـات؛ مميـزا بين (سكة السلامة) و(سكة الندامة)؛ ولم ينس أن يدق نـاقـوس الخطر وهـو يشـيـر إلى (سكة اللى يروح مـا يرجعش)؛ وقد نطق هذه التعبيرات بالعامية فى سياق الكلمة التى ألقاها بالإنجليزية.

تلقى الجـمـهـور الدنماركى نصـوص **إدوار الخـراط وفـاروق شوشة واحمد الشهاوى** بإصغاء شـعـائرى ينبئ عن اهتمـام مـفـهـوم بنصـوص ثقـافة مـغـايرة، وقد حـمل الشاعر العراقى/ الدنماركى **سـليـم العـبـدلى** عبء التـرجـمـة إلى الدنماركية، أمـا **بهـاء طاهر** فـقـد انفرد من بيننا بأنه كان الوحيد الذى عرفت إحدى قصصـه طريقـهـا إلى الدنماركية من قبل، فهو يستحق منا أن نغبطه بعـد أن بقـيت نصـوصـنا وحدها تحت رحمة الترجمة السريعة المرتجلة؛ وإن كـان لـم ينج منهـا هو أيضا، حين ترجم له **سليم العبدلى** بعض فـقـرات من (خـالتى صـفـيـة والدير).

كـان الجـمـهـور أقل مما توقـعنا، غير أن الكيف عوضنا عن الكم، فقد حضـر بعض الدنماركيـين المهـتمين بالدراسـات العـربيـة فى جـامـعـات الدنمارك، وكـان مـعظمـهـم من الباحثات الشـابات الجميـلات؛ وقد افتقدنا الجمهور العربى الكبير الذى يعـيش فى كـوبنهـاجن، خـاصـة الجـمـهـور المصـرى؛ فـقـد علمنا أن الجالية المصرية هناك يصل تعدادها إلى ثلاثة آلاف، ومع ذلك فـقـد كـان هناك آحـاد من المصـريين الكرمـاء الذين حضـروا أمسـيـاتنا وشـملونا


الشاعرة: ماريانا لارسن

برعايتهم، نخص منهم بالذكر السيدة **آمال ثابت** بأسرتها الكوزموبوليتانية، ورجل الأعمال المثقف **وحيد صالح عبد المطلب**.

أما الشعراء الدنماركيون الذين شاركوا الأمسيات، فقد كان معظمهم من الأجيال الجديدة، ولم نجد أحداً من الشعراء المذكورين دائماً في حركة الشعر الدنماركي المعاصر، مثل **ليف يورجنس** L. Jorgense **وأوف أبيلد جور** O. Abildgaard **وأول ويڤل** O. Wivel **وفرانك ييجر** F. Jaeger **وأولا ريم** U. Ryum **وكلاوس رايفبرج** K. Rifb-jerg **ويورجين برانت** J. Brandt وغيرهم، ولم يحدثنا أحد عنهم.

أما الندوة الثقافية التي انعقدت بالمتحف الوطني في آخر أيام الأسبوع، فقد مثل الجانب المصري فيها الدكتور **ميلاد حنا ونبيل عبدالفتاح**، وقد كان الدكتور **ميلاد** حريصاً على أن يرسم صورة واضحة لشخصية الشعب المصري التي تجمع بين القبطي والمسلم في وحدة منسجمة متلاحمة لن يستطيع أن ينال منها الإرهاب مهما فعل، كما كان **نبيل عبدالفتاح** حريصاً على أن يبين الأساليب الجديدة للحركات الإسلامية المعاصرة في


الشاعرة: نينا مالينوفسكي

استخدامها لتكنولجيا العصر استخداماً يتناقض مع منطلقاتها الذاتية.

هانز كريستيان أندرسن



لم يكن هناك متسع في برنامج مضغوط كهذا لزيارة معظم المعالم الثقافية في كوبنهاجن، ولكن نجحنا بالكاد في زيارة مقر اتحاد الكتاب الدنماركيين، ولم يخفوا علينا ما يعيشونه الآن من انقسام؛ كما زرنا ساحة قصر ملكة الدنمارك الفنانة التي تهوى الرسم والقراءة وتترجم أعمال **سيمون دى بوڤوار**، وتطل كل عام من شرفة القصر لتحيي شعبها كل عام في عيد ميلادها (١٦ أبريل)، وهو أحد الأعياد القومية الثلاثة، أما

العيدان الآخران فهما عيد التحرير من الاحتلال النازى (٥ مايو) وعيد الدستور (٥ يونيه). وليس للملكة أية سلطة تنفيذية، فالحكومة الحالية تنتمى إلى حزب التقدم الجديد الذى كسب الانتخابات فى السبعينيات، وكانت من قبل للحزب الديموقراطى الاجتماعى منذ العشرينيات. وزرنا أيضا معرض لويزيانا الشهير حيث كان - لحسن حظنا - يعرض أعمال **بيكاسو** مع فنانين آخرين. ولم يتسع الوقت لزيارة **قلعة هاملت** ولا لزيارة أهم المتاحف التى تغص بها كوبنهاجن، مثل المتحف الملكى للفنون الجميلة، ومتحف (الإيروتيكا)، ومتحف التاريخ الطبيعى بقسميه، ومتحف (المقاومة) الذى يعرض آثار الاحتلال النازى للدنمارك ويسجل صور مقاومته، وقد استمر هذا الاحتلال خمس سنوات ١٩٤٠/١٩٤٥. على الرغم من أن الدنمارك أعلنت الحياد فى الحرب الثانية كما أعلنتها فى الحرب الأولى، وقد راح ضحية هذه المقاومة الكاتب المسرحى الدنماركى الشهير **كاى مونك** Kaj Munk الذى قتله النازيون، ويعتبر مع زميليه **كيلد آبل** K.Abell **وكارل سويا** K. SOya من أعمدة المسرح الدنماركى المعاصر.

لم نتمكن إلا من القيام بجولة خاطفة فى المتحف الوطنى الذى اقيمت به الندوة الثقافية، وكذلك متحف شركة كالسبورج المعروف ب New Carlsberge Glyptotek ويحتاج الحديث عن الشجون التى أثارتها فينا الأجنحة الفرعونية فى هذين المتحفين، إلى مقام آخر. وقد كانت زيارة الريف الدنماركى بدعوة من الشاعرة **نينا مالينوفسكى**، من أمتع أوقاتنا فى ذلك الأسبوع.

غلاف أحد أعداد مجلة «السنونو»



REJSEN TIL LANDET UDEN TID

غلاف كتاب للأديبة ليسه هوج

تستحق السفارة المصرية فى كوبنهاجن تحية خاصة، فقد استقبلنا السفير المصرى فى السويد الأستاذ **طاهر أحمد خليفة** منذ وصولنا إلى المطار، كما صحبنا عند رحيلنا إلى المطار أيضا، وأقام حفلا كبيرا للوفد المصرى والأدباء الدنماركيين مع الضيوف من رجال السلك الدبلوماسى العرب والأجانب، وكان أحد رجال السفارة **خالد دكرورى** معنا طوال الوقت، كما يستحق الشكر أيضا المسئولون فى وزارة الثقافة، خاصة العلاقات الثقافية الخارجية، فقد كان اختيارهم للفرقة الموسيقية موفقا، وكانت استجابة الجمهور الدنمارى لهذه الفرقة تفوق الوصف.

صبرى حافظ

«أغنية الوادى» والخوف من تخثر الحلم بالتغيير

مسرحية (أغنية الوادى Valley Song) لأثول فوجارد التى تعرض الآن على مسرح «الرويال كورت Royal Court» العتيد فى لندن هى أحدث مسرحياته، وهى أول مسرحية يكتبها منذ التغيير الكبير الذى حدث فى جنوب أفريقيا بعد الانتخابات التى جاءت بنيلسون مانديلا إلى الحكم. ولذلك فإنها على العكس من كل مسرحياته السابقة، لا تتسم بتلك الشحنة المتفجرة من الغضب القاسى الكظيم الذى يسرى فى كل أعماله، وإن لم تخل كلية منه. لأن آثار هذا الغضب القاسى الذى عايشه السود فى هذا البلد الأفريقى الشقيق لمئات السنين قد تركت قروحها الغائرة فى ثرر النفس، ولا سبيل إلى البرء منها فى شهور أو سنوات. فقد حدث التغيير الذى كرس فوجارد مسرحه للمناداة به منذ أن بدأ الكتابة المسرحية فى أواخر الخمسينيات. وأدى هذا التغيير إلى انفثاء الغضب، وإن لم ينجح كلية فى الإجهاز عليه، أو سد المسارب التى تتسلل منها رياحه إلى النفس. هذا الموضوع هو أحد هواجس هذه المسرحية، لكن موضوعها الأساسى هو الحرص على التغيير الذى عمل فوجارد لسنوات من أجل طلوع فجره. وهو حرص يتجسد فى ثلاثة محاور أولها: الخوف من تخثر الحلم بالتغيير، بعدما أصبح هذا الحلم حقيقة واقعة، فالأحلام المتخثرة لا تقل فداحة وخطراً عن الأحلام المحبطة، أو التى ينسد الأفق أمامها. وثانيها التعرف على العقبات التى تنهض فى وجه هذا الحلم، والتى تعمق المسافة بين رؤى الأحلام وتجسداتها، بالصورة التى تمسخها بها، وتفرغها من معناها. وثالثها هو كيفية تحويل تحقق الحلم إلى آلية للتخلص من آثار قروحه القديمة من ناحية، ولإعادة كتابة التاريخ الحديث لهذا البلد الأفريقى من ناحية ثانية.

فهاجس هذه المسرحية الكبير هو كتابة مسرح جنوب أفريقى، ولكنه

فى الوقت نفسه إنسانى، لا يتعامل مع آليات القهر العنصرى. مسرح يكشف عن فداحة الحب وألمه معا، وعن قــدرة المحــبــين على إيلام أحبابهم بقسوة بالغة، بالرغم من حرصهم البادى على القيام بعكس ذلك تمامًا. وتعتمد هذه المسرحية الجديدة - مثلها فى ذلك مثل أغلب مسسرحيات **فوجارد** - على عدد محدود للغاية من الشخصيات: شخصيتين أساسيتين، أو بالأحرى على ممثلين أساسيين. لأن فى هذه المسرحية ثلاث شخصيات هى المؤلف، وهى شخصية مؤلف مسرحى أبيض فى الستينيات من عمره يكتب مسرحية عن وادى كارو Karoo الواقع وسط جبال سنيوبرج Sneeuberg، وهــو الــوادى الـذى نشأ فيه **آثول فوجارد** نفسه، ويتوق للعودة - بعدما تقدم فى العمر - إليه. وثانيتها هى شخصية الجد العجوز إبرام بونكرز، وهو ملون فى السادسة والسبعين من عمره، أمضى حياته كلها فى فلاحة عدة أفدنة فى هذا الوادى الخصب، وعاش من ثمرات أرضه المعطاء. وثالثتها هى شخصية الشابة فيرونيكا، حفيدة بونكرز لابنته كارولين، وهى فى السابعة عشرة من عمرها، تحلم بأن تصبح مغنية مشهورة فى جنوب أفريقيا الجديدة.

ومن البداية يؤكد نص المسرحية المطبوع على ضرورة أن يقوم ممثل واحد بدورى المؤلف والجد. وهذا هو بالفعل ما حدث فى العرض حيث قام **آثول فوجارد** نفسه بالدورين معا، علاوة على إخراجه للمسرحية. وينطوى هذا الإصرار على قيام ممثل واحد بالدورين على دلالة مهمة تحرص المسرحية على إبلاغها لمشاهديها بصريا بقدر حرصها على توصيل محتواها ورؤيتها لهم فكريا. وهى أن الحاجز العرقى قد سقط إلى الأبد فى جنوب افريقيا، وأن قيام ممثل واحد بدورين: أحدهما لشخص ملون والآخر لأبيض، هو العلامة المسرحية على ذلك. وهى علامة تزيل بدءاة كل أثر للاستقطابات العنصرية من ساحة النص، ونبلور فيه التغيير بأن تطرح فكرة المساواة على مستوى تجسد العرض، قبل أن تطرحها على مستوى الحدث أو المعنى.

وبعد هذه العلامة المسرحية الدالة، تقدم لنا المسرحية علامة أخرى لا تقل دلالة على أيديولوجية النص عنها، وهى افتتاح المسرحية واختتامها بالمؤلف وهو يتحدث عن ضرورة زراعة حبوب القرع العسلى الأبيض، أو الذى يعرف عادة فى هذا البلد باسم قرع البوير الأبيض. فالزراعة مهنة الجد إبرام بونكرز الذى يضرب بجذوره فى الأرض، وكانت أيضًا مهنة أبيه أيوب بونكرز من قبله - لاحظ دلالة الاسم التوارتية. وهى السبيل الرئيسى أمام المؤلف الأبيض لتجذير وجوده هو الآخر فى الأرض نفسها. وهو تجذير لاحق بالطبع لتجذر السود والملونين فيها. وكأن المسرحية تريد التأكيد على أن الانطلاق من الاعتراف بحقائق التاريخ هو السبيل لإقامة جنوب أفريقيا الجديدة التى لا يزعم فيها البيض أن الأرض أرضهم، بقدر ما يعترفون بأنهم يحاولون الانتماء إليها والانغراس فى تربتها التى تعهدها قبلهم السود لآلاف السنين.

ففى المسرحية منولوج دال للمؤلف - عقب شرائه للأرض وحصوله على صك الملكية - يطرح فيه عددا من الأسئلة الإشكالية الهامة حول كيفية امتداد جذور إبرام بونكرز عميقًا فى الأرض، ومع ذلك فليس لديه صك بملكيتها، بينما استطاع المؤلف أن يحصل على هذا

الصك لأنه دفع عـــدة آلاف من الراندات - والراند هو عملة جنوب افريقيا. وطرح التساؤل حول صك الملكية يفتح بدوره مسألة التوثيق وكتابة التاريخ كلها للجدل، ويطرح تساؤلا ضمنيًا أعمق حول من يملك البلد نفسه؟ السود الذين ليس لديهم أى صكوك ملكية، فالبلد بلدهم قبل أن تخترع الصكوك، أم البيض الذين يملكون صكوكا للملكية من صنعهم هم قبل أى شىء آخر؟ وتكتسب هذه المسألة بعدًا رمزيا من تسمية القرع العسلى الأبيض باسم «البوير»، وهم أحفاد الهولنديين البيض الذين يريد الكاتب الإشارة إلى انهم أثمروا شيئًا جميلا فى تلك التربة السوداء، هو بالطبع هذا القرع العسلى الأبيض، نسبة إلى بياض بشرتهم.

لكن هاتين العلامتين الدالتين مصحوبتان بعلامة إشكالية أخرى - على صعيد أيديولوجية النص - وهى اختيار الأبيض ليكون هو المؤلف، بمعنى أن الرجل الأبيض مـــايزال يحتكر حق كتابة قصة جنوب افريقيا بما فى ذلك تاريخ الملونين والسود فيها، أو قصتهم. ومن يكتب القصة هو الذى يستطيع التحكم فى تفاصيلها، والسيطرة على الرؤية فيها. صحيح أن فى هذا الأمر بعدا واقعيا، وانه نتيجة لترسبات ميراث تاريخى معروف. إلا انه كان باستطاعة الكاتب أن يخفف من وقع هذا الأمر، من الناحية الرمزية والأيديولوجية معا، من خلال أن يعهد لممثل ملون أو اسود بالقيام بالدورين: دور المؤلف الأبيض، ودور الجد الملون، بالصورة التى تخفف من وقع أثر هذه العلامة مسرحيا على المشاهد. لكن قيامه هو كمؤلف أبيض بالدورين جاء بنتيجة مضادة نسبيا لهدفه الأيديولوجى من توحيد الشخصيتين فى ممثل واحد، فضلا عن أنه اربك الجمهور قليلا الذى وجد بعضهم صعوبة فى اكتشاف أن الجد أسود، ولم يتحقق هذا الأمر إلا بعد أن جزمت الأحداث به، وبعد مرور ما يقرب من نصف المسرحية. لكن علينا أن نعود للمسرحية نفسها لنتعرف على ما تكشف عنه من إشكاليات جنوب أفريقيا الجديدة بعد التغيير.

وتحكى المسرحية ببساطة شديدة قصة هذا الجد الذى ظل يفلح الأرض ويعيش من خيراتها لعقود طويلة، بينما كانت زوجته تقوم بالخدمة فى بيت الرجل الأبيض الذى يشرف بيته الكبير الأنيق على الوادى. وما جرى لابنته التى رفضت العبودية للرجل الأبيض، وأصرت على الا ترث وظيفة أمها، وهربت من الوادى واتجهت إلى جوهانسبيرج حيث دمرتها حياة المدينة القاسية فيها. وقام الجد بتربية حفيدته فيرونيكا التى خلفتها أمها وراءها. وتوشك المسرحية من هذه الناحية أن تنطوى على واحـــدة من أهم النصوص الأدبية التى صدرت عن جنوب أفريقيا، وهى رواية **الان بيتون** (ابك يابلدى الحبيب). لأنها تنطوى على القصة الأساسية التى جسدتها الرواية. قصة هرب السود من قراهم إلى جوهانسبيرج وتدمير المدينة الكبيرة القاسية لهم بلا رحمة. وفى الرواية نتعرف على الجد الذى ينتهى به الأمر إلى تربية حفيدته، على الدروس التى دفع جيل التمرد الأول ثمنها الفادح. وكأن المسرحية من هذه الناحية هى التكملة الدرامية لرواية **الان بيتون**. لأن الرواية تترك الحفيدة وليدة فى اقماط الميلاد، بينما تبدأ المسرحية بعدما كبرت هذه الحفيدة، وبدأت تطالب بحقها فى أن تعرف تفاصيل التاريخ الدامى الذى كانت ثمرة له.

فالمسرحية تبدأ بعدما كبرت الحفيدة، وقد تربت أيضًا على زاد من الأحلام. أهمها هو الحلم بالخروج من هذا الوادى الضيق الذى حبست فيه أسرتها، والانطلاق إلى المدينة الكبيرة. وكأنها تكرر الحلم الذى دمر الجيل الأول ممن ضاقوا بالوضع القديم ففيرونيكا تحلم بأن تتحول فى المدينة إلى مغنية شهيرة تطالب الجماهير بأن تعيد على أسماعهم أغانيها الجميلة. أما حلمها الثالث، وهذا هو أصعب الأحلام تحققا، فهو أن تأخذ جدها معها إلى عالمها الحلمى الجديد. وهى أحلام سرعان ما تغذت على الحلم الجمعى بالتغيير وضرورة حصول السود على حقوقهم فى وطنهم، وعلى مستقبل عادل لا يتحولون فيه إلى مجرد خدم للسيد الأبيض. ولهذا فإن فيرونيكا ترفض هى الأخرى رفضا قاطعًا أن تعمل خادمة فى بيت السيد الأبيض، كما فعلت جدتها. وتكرس حياتها للغناء وللحلم. شريطة أن يكون حلمها كبيرًا، وأن يكون إيمانها به، ويقينها بتحقيقه كبيرًا هو الآخر. ولذلك فإن فيرونيكا تحتج على أصحاب الأحلام الصغيرة، بل وتدرك أن صغر الأحلام هو الجرثومة التى يتسلل منها الدمار إلى الحلم. فالمطلوب هو حلم كبير يحقق عبره الأسود كل شىء دفعة واحدة؛ لأن الأحلام الصغيرة لا تجهز على المظالم التاريخية الكبيرة.

ولكن الجد يحذرها من الأحلام الكبيرة، ويسعى لإقناعها بالاكتفاء بالأحلام الصغيرة الممكنة، مثل الحلم بالزواج أو الحب والحياة فى الوادى. لأنه رأى على مد حياته الطويلة كيف تحطم الأحلام الكبيرة الحالمين وتسحقهم بقسوة متناهية. ومن خلال محاولة الجد إقناع حفيدته بالعدول عن الحلم تكتشف كيف تسللت آليات الاستعباد إلى عقل الجد، فلم يعد قادرًا على التحرر منها، بالرغم من أنه يستحق لمعاناته الطويلة هذا التحرر. وكيف أن تجربة تدمير حلم ابنته قد تركت فى نفسه جرحًا غائرًا لا يندمل، خاصة وأن الابنة قد تحدته كلية بحلمها ذاك، ولم تسع أبدًا كما تفعل الحفيدة الآن لاستيعابه فى هذا الحلم. فالجيل الأول الذى تمرد على الحياة فى القرية، وانطلق إلى المدينة يروم التحقق فيها، لم يكن باستطاعته أن يقنع الجيل القديم بعدالة مشروعه أو حتى بمشروعية محاولته الجسورة تلك. ولم يكن باستطاعته أن يناقش هذا المشروع مع الجيل القديم. فما يؤلم الجد فى ذكرى ما جرى لابنته أن الأمر قد بدأ بالكذب وانتهى بأن سرقت أمواله للذهاب بها إلى جوهانسبيرج. وهل كان باستطاعة الابنة أن تفعل غير هذا؟ فالحصار المفروض على السود كان فى أشد حالاته ضراوة وعنفًا، وكان السود أنفسهم قد قنعوا بحالهم إلى حد كبير، بالصورة التى تحولوا معها إلى أدوات لتكريس الوضع الجائر. لذلك كان تمرد الابنة على أبيها وجهًا من وجوه تمردها الشامل على الواقع الذى ترفضه.

لكن الحفيدة - وهى بنت مرحلة مغايرة من مراحل الصراع من أجل التحرر، مرحلة أنضج من مرحلة الهرب الذى يتسم بنوع من تدمير الذات والذى التهمت آلياته الابنة وأجهزت عليها - لا تكذب، ولا تسرق، وإنما تجمع نقودًا بطريقة أقرب ما تكون إلى الاستجداء من الرجل الأبيض بأغنياتها، لتسافر بها. ولا تخفى رغبتها فى السفر، ولا تكذب على جدها بل تصارحه بما تريد أن تفعل، وتخطط لرحلتها تلك بشكل

مغاير، يشى بأنها قد استوعبت بعض دروس التجربة التاريخية. وكأنها تعلمت درس تجربة الأم ووعته. لكن الجد لايزال يعارض حلمها، هل بإمكانه غير ذلك؟. فهو يعرف مدى الألم الذى تتركه فى النفس عملية تخثر الأحلام. كما أن جيل الجد المستعبد لا يستطيع أن يدرك أن هذا الألم نفسه هو الثمن الضرورى لتحقيق الحلم. وأن تدمير الابنة لذاتها فى سبيل الاحتجاج والحلم لم يذهب عبثًا، بل تعلمت الابنة دروسه واستوعبتها. وأن الأحلام كلما كبرت كلما ازدادت ضرورة التضحية من أجلها. وأنه بدون الحلم لا يمكن لأى تغيير أن يتحقق.

لكن هيهات للجد أن يفهم هذا كله، ومن هنا تتحول معارضته لحلم الحفيدة إلى عبء مبهظ لا يقل قسوة عن العراقيل التى وضعتها سياسة العزل العنصرى فى وجه الحلم الأسود فى التحرر والتغيير، وكأن الكاتب يريد أن يقول إن عبء التجربة التاريخية ذاته ثقيل وفادح، وإن التغيير ليس بالأمر السهل إلا على الجيل الجديد وحده. لأن الجيل القديم قد عاد مرة أخرى للتشبث بالأرض، وللتمسك بالقيم القديمة التى ألفها وتربى عليها، حتى ولو كانت هذه القيم ضده. وتستخدم المسرحية فى هذا المجال الكتاب المقدس والمزامير، وتقنية النقلات الزمنية المحسوبة التى تعيد فيها المسرحية تجسيد مشاهد من الماضى، ليكتسب هذا الماضى حضورًا رازحا فى ساحة العمل، وليؤثر على الجيل الجديد بقدر تأثيره على الجيل القديم. ولكن الواقع الذى يتغير يبدأ فى تكذيب هذا الماضى، لأن صديقة فيرونيكا الملونة التى تركت الوادى وذهبت للحياة فى جوهانسبيرج لم تتحطم كما حدث لأمها، ولم تتحول إلى عاهرة كما حدث للأخت، أو إلى مجرمة كما حدث للابن فى رواية (ابك يابلدى الحبيب). وإنما استطاعت الحصول على عمل، وها هى تبعث برسالة إلى فيرونيكا تعدها فيه بأنها ستساعدها على تحقيق حلمها، وتخبرها فيها أن باستطاعتها الحياة معها فى مسكنها المتواضع حتى تتدبر أمرها، وذلك ردًا على رسالتها التى اخبرتها فيها برغبتها فى المجىء إلى جوهانسبيرج.

ويفت الواقع المتغير وإصرار فيرونيكا على تحقيق حلمها، فى عضد معارضة الجد قليلاً، ويخفف من غلواء احتجاجه الذى أطاح فى إحدى نوباته الحادة بكل ما ادخرته فيرونيكا من مال. فيعد بتقديم المال الضرورى لفيرونيكا بعدما كان قد ثار ثورة عارمة عليها، وألقى ما استجدته من مال من النافذة. ويفعل الجد هذا كله، وهو يدرك أن فى تحقيق حلم فيرونيكا نهاية للقدر الضئيل الباقى فى حياته من سعادة. لأن مغادرتها للوادى ستتركه وحيدًا دون رفيق. وهذا ما يزيد من صعوبة الأمر على فيرونيكا، ولكنه لا يستطيع أن يثنيها عن عزمها، أو أن يدفعها للتراجع عن إصرارها. وكأن المسرحية تريدنا أن نعى مدى ما فى تحقق الحلم من قسوة على الأجيال القديمة التى تستحق بعد كل ما عانته الاستنامة إلى دعة شيخوخة هادئة. فتحقق حلم فيرونيكا، وإن وقع عليها كل عبء إخراجه من حيز الحلم إلى ساحة الواقع، يستأدى الجد ثمنًا لم يكن قد وطن النفس على دفعه. فهو الذى ربى الحفيدة، ويريدها أن ترعاه فى أيامه الباقية. وهى أيضًا تعى دينها للجد، ولهذا

فهى تريد أن تصطحبه معها، دون وعى منها بمدى ما فى اقتراحها هذا من قسوة مبهظة.

وإذا كان الخط الدرامى قد ظل صاعدا ومشحونًا بالتوتر طوال تقديمه لرحلة السود والملونين المضنية لتحقيق حلمهم البسيط بالعدل والحرية، واستمر فى الحفاظ على هذا التوتر حتى تركت فيرونيكا الوادى قرب نهايته، وذهبت إلى جوهانسبيرج لتبدأ رحلة تحقيق الحلم، بالعمل ودراسة الغناء والتحول إلى مغنية مشهورة. فإن هذا الخط سرعان ما يعانى من الانكسار بعد مغادرتها. ولأن المسرحية لا تريد أن تترك الجد وحيدًا وكئيبًا بعد مغادرة جديدة تنكأ جراح المغادرة القديمة. وتريد أن تكافئه على إخلاصه الشديد للأرض والوطن معًا، فإن القسم الباقى منها يعمد إلى استخدام المؤلف للخروج بالجد من عزلته، وذلك بالتوحد معه فى طقس زرع بذور القرع العسلى الأبيض من جديد. ويقوم هذا العمل بأكثر من وظيفة. فهو ينهى المسرحى على نغمة متفائلة ويبدد من سمائها جو الحزن والأسى الثقيل. كما انه يؤكد أهمية البنية الدائرية للعمل حيث ينتهى بنفس الطقس الذى بدأ به. صحيح أنه لم يتمكن من زرع البذور فى البداية لأن الجو لم يكن مواتيا، واستطاع زراعتها فى النهاية ليشير بذلك لانصرام الزمن، وتغير الجو، الجو بمعناه الطقسى وبمعناه الرمزى معًا. إلا أن هذا الفعل يقوم كذلك بدور التوحيد من جديد بين المؤلف والجد: بين الأبيض والأسود فى فعل طقسى واحد، هو فعل الزراعة والاتصال بالأرض. ويكشف أن المشترك بين العجوزين اللذين يركنان إلى دعة الالتصاق بالأرض فى آخر أيامهم كبير إلى أقصى حد، وأن الذى يستطيع أن يجعل لحياة الكاتب الأبيض الذى اشترى بيت السيد القديم، وعاد للحياة فى نفس الوادى الأخضر ذاك، أى معنى أو قيمة هو الجد الأسود الذى يستطيع به ومعه زراعة أرضه وتجذير وجوده من جديد فيها.

وتكتسب هذه النهاية دلالة رمزية هامة على صعيد النص الأيديولوجى فى المسرحية. فهى تشير إلى ضرورة أن يعيد البيض تجذير وجودهم فى الأرض الأفريقية على أساس جديد. وأن يعملوا مع السود يدا بيد وعلى أرضية من المساواة لا علاقة لها بالنمط القديم. وأن تنطوى هذه البداية الجديدة على إيمان مشترك بحق الجيل الجديد فى حلمه، وفى حياته الجديدة التى تنهض على أسس مغايرة كلية لما قام عليه نمط العلاقات القديمة فى هذا البلد الأفريقى العريق - ولابد فى النهاية من الإشارة إلى براعة تلك الممثلة الشابة التى قامت مع المؤلف بدور فيرونيكا. لأن للممثل دور كبير فى إنجاح مسرح **أثول فوجارد**، حيث تعتمد حيوية العرض المسرحى عنده على خيال الممثل البصرى، وعلى قدرته على تجسيد حالات مسرحية كاملة على الخشبة بدون الاستعانة بأى أدوات توهيم مسرحى إلا جسده وصوته وانفعالاته وحركاته. وبدون تمتع الممثل بقدرة كبيرة على القيام بهذا كله، وعلى الخروج من حالة والدخول فى أخرى بسهولة ويسر، لا يستطيع المشاهد أن يدرك النقلات المتتابعة فى المكان والزمان، وأن يقوم مع الممثل بإعادة بناء عالم كامل على المسرح، وفى وعى المشاهد معا، بدون أن يتغير المشهد، أو تتبدل الملابس أو الأضواء.

فوزى سليمان

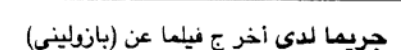
مهرجان لوكارنو السينمائى الدولى الـ ٤٩
شاهين.. وأفلام أخرى

يتملكك شعور من الزهو أنك مصرى . عربى شعور لايمكن أن تخفيه، فالجميع يسألونك كل يوم: «هل شاهدت ابن النيل؟ «وأنت تسألهم» ماراأيكم فى عودة الابن الضال؟، كيف ترى هذا الفيلم أو ذاك؟ «شاهين» كلمة تتردد طوال المهرجان أفلامه تقدم فى ثلاث قاعات. صورته على غلاف المجلات، والنشرة اليومية: «شاهين مصر».. «شاهين كمان وكمان».. شاهين فى عيون.. نقاد وسينمائيين يتحدثون عن شاهين.. لك حق إذن أن تزهو، فالمهرجان وإدارته لهما الفضل فى السعى إلى تجميع وتجديد وترميم ٣٣ فيلما طويلا وقصيرا لشاهين - وإلى طلب المساعدة والدعم المالى لهذا المشروع الكبير من هيئات ومؤسسات وأفراد بل وشركات - خاصة - فى فرنسا وإيطاليا وسويسرا ومصر.. ولولاهم كلهم لما تحقق، وتصدر «كراسات السينما» عددا خاصا عن شاهين - بأقلام نقاد مرموقين ويضم حديثا مطولا لشاهين كما اقيمت مائدة مستديرة على يومين من الرويتروسباتيف، فى أولها تحدث شاهين فى تأثر أنه أخذ يراجع نفسه وهو يرى الجمهور مقبلا على أفلامه على مدى عشرة أيام». وجد نفسه - هو ذاته - يعيش أفلامه - تجربته - من جديد، عاد يسترجع طفولته، اهتمامه المبكر بالسينما، علاقته بالصورة، بالناس، بأمته ومصيرها.. مشيرا إلى فيلمى، عودة «الابن الضال» و«العصفور» وظروف كتابتها وعرضها وموقف الرقابة.

ريتروسبكتيف شاهين من لوكارنو ذهب إلى زيورخ ثم جنيف بسويسرا، ومنها إلى باريس - فى معهد العالم العربى بإشراف الدكتورة **ماجدة واصف**، ونعرض بإيجاز بعض الأفلام الهامة من مختلف البرامج المعدة بإتقان، سواء بالمسابقة أو غيرها، نالت جوائز أو لم تنل.

وعلى سبيل المثال فإن فيلم «نيرولو» Nerolio الإيطالى - بالمسابقة - إخراج أوريليو **جى يما لدى** Aurelio Jrimaldi لم يفز بأى جائزة من أى لجنة، ومع هذا فهو





جريما لدى أخرج فيلما عن (بازولينى)



ناديا فارس

فيلم هام، لأن مخرجه أراد أن يقدم رؤيته نحو حياة الشاعر المخرج الإيطالى **باولو بازولينى** ومصرعه المأساوى.

إن «نيروليو» هو بازولينى جريما لدى ـ والمخرج نفسه ـ وهو يقول أرى أن البعد الأساسى لشخصية بازولينى يتمثل فى شيئين: مقدرته إن يحيا، وأن يصور هذه الحياة بطريقة استفزازية غير مبهجة، ولكنها موحية، ولهذا نجد فى الفيلم الشاب فاليريو يسأل الشاعر لماذا يقف منك النقاد موقفا عدائيا! فيجيبه: «لأننى أتحدث عن أعماق الإنسانية الدفينة»..

فى المشاهد الأولى فى الفيلم نرى الشاعر والمخرج الشهير مسافرا بالدرجة الثانية فى قطار من بيسينا إلى سرقسطة بصقلية، يحادث نفسه: «أحب الناس لم أحب رجال السياسة. أحب أن أتأمل عيون الناس «فى البلدة» ـ يسير فى أحد أحيائها الشعبية، يحدق فى البيوت والناس والأشياء. وفى ميدان صغير يرقب أولادا يلعبون كرة القدم. وفى المساء يلتقى بهؤلاء الأولاد يتحلقون نارا على الشاطئ. يدعو أحدهم بعد الآخر بسيارته ليستمع إلى الموسيقى. لمسات استغراق فى الأحلام. اليوم التالى تهطل الأمطار يتأمل الأولاد يغتسلون بها فى مرح. تشرق الشمس. البحر مضطرب. علاقة بازولينى بالناس. بالأولاد، تؤكد حاجة الشاعر إلى الحنان. يقول المخرج: إن الليل، والمثلية ليست عناصر ثانوية فى فيلمى. كل ليلة سواء كان بازولينى فى روما أو صقلية أو المغرب أو اليمن أثناء تصوير أحد أفلامه أو وحيدا، كان بازولينى يترك أصدقاءه من المثقفين بحثا عن الشباب.. المليئ بالحيوية، بحيويتهم كانوا يجعلونه شاعرا بالحياة.

ونتساءل هل كان موقف كل لجان التحكيم من الفيلم دليلا آخر أن الأمور والمواقف فعلا لم تتغير؟

ليبرتارياس.. LiBERTARIAS للمخرج الأسبانى فيسنتى أراندا Vicente Aranda ـ إنتاج أسبانى بلجيكى ـ عرض بالساحة الكبرى. وهو ملحمة تجمع بين التراجيديا والرومانسية والكوميديا، والتسجيلى والروائى، والموضوعية والتأمل، ليس فقط لتصويره حربا من أجل الحرية، بل لأنه أكثر من هذا عن الكفاح غير الظاهر أو الحرب بين الجنسين.. الرجل والمرأة، كلمات قليلة لن تخلص لك أحداث فيلم طوله مائة

وثلاثون دقيقة مبهرة عن الحرب الأهلية الأسبانية ـ ١٩٣٦ ـ تلك الحرب الثورية النبيلة التى أجهضت فى النهاية، وقد تناولها أكثر من فيلم أخرها الأنجليزى «الأرض والحرية» إخراج **كين لوش**، ولكن هناك عنصرا هاما فى هذا الفيلم الجديد هو المرأة.. المرأة المناضلة التى شاركت فى الحرب ليس لمناهضة نظام حكم فرانكو الفاشى فحسب بل الموقف المحافظ نحو المرأة فى النظام والمجتمع بل ايضا داخل الكوادر الثورية نفسها. شاركت المرأة فى الثورة والحرب من أجل حقوقها إذن.. فماذا حدث؟ يعرض الفيلم نماذج من النساء.. بيلار الثورية المتشددة. ماريا الراهبة التى هجرت الدير للانضمام للثورة وحفظت كل كتب لينين حتى كانت تسردها عن ظهر قلب بالفصل والصفحة!، ثم النساء اللاتى كن يمارسن مهنتهن فى بيت (دعارة)، وحررتهن الثورة، حتى يكون لهن كرامتهن، وشاركن فى القتال.

● عسل ورماد... للمخرجة المصرية **ناديا فارس**. إنتاج سويسرى ـ تونسى، **ناديا** إفراز ثقفتين عربية وأوربية الأم سويسرية الأب مصرى ـ درست السينما فى أمريكا حيث أخرجت أفلاما قصيرة ـ تعيش بين سويسرا ومصر، قدم فى الألب والأخرى على ضفاف النيل كما تقول هى نفسها. فى مشروع فيلم تسجيلى وبحث اجتماعى عن المرأة فى المغرب تعرفت على أحوال النساء العربيات عن قرب روين لها أسرارهن. أثارتها قضية المرأة العربية وخاصة من قراءاتها للكاتبة المغربية **فاطمة الميرنيسى**.. يتناول فيلمها الروائى الطويل الأول أحوال ثلاث نساء ينتمين إلى طبقات اجتماعية مختلفة ـ «ليلى» التى تمردت بسبب موقف حبيبها الجبان. و«أمينة» التى أحبت أستاذها وداس حبها بل داس يديها بقدمه لغضبه أنها لم تلد له ولدا. «نعيمة» أكثر النساء الثلاث استقلالا ـ وهمزة الوصل بينهن حاولت التمرد على زواج مرتب، داست بقدمها صورة خطيبها حينما أرغموها على الرقص فى الفرح. حصل الفيلم على جائزة لجنة تحكيم الكنيسة البروتستانتينة لأنه فيلم شجاع يتناول العلاقات بين الرجل والمرأة في الإطار والسياسى الثقافى والدينى فى عالم اليوم.

أخيرا.. التكريم **والفهد الذهبى** عن الأعمال الكاملة.. بعد تكريم المخرج الفرنسى **جاك ريفيت** والبرتغالى **مانويل دى اوليڤيرا**، والأمريكى **صمويل فوللر**، والسويسرى جان ـ **لوك جودار**، يكرم هذه الدورة المخرج الألمانى فيرنر شرويتر Werner Schroeter أحد رموز السينما الألمانية الجديدة. بل شاعر السينما. كل أعماله شقت طريقها للمهرجانات الدولية.. يشغله فى أفلامه: الحب، الموت، الاختلافات الاجتماعية والجنسية. البحث عن الجمال. الوجوه والصوت الإنسانى. الصوت الإنسانى تجسد فى صوت ماريا كالاس فى أفلامه الأولى. الموت عالم سوى خاص ـ من أهم أفلامه: «باليرمو أو ولنسبرج» ـ ١٩٨٠، مجلس الحب ١٩٨١، يوم الأغبياء ١٩٨٢.. أخرج أكثر من أثنتى عشر أوبرا فى أكثر من دولة.. فيلمه الأخير «غبار الحب» عرض فى الساحة الكبرى مع تسلمه الفهد الذهبى، العنوان قناعة عميقة أن مانعبر عنه صوتيا هو نتاج بحث وسعى للاقتراب من الآخر، للحب، لكل الرغبات الرومانسية.. فى لقاء مع كبار مغنيات ومغنيى الأوبرا.. يصور شرويتر لحظات الحب. الشبق. وروابط الجنس ـ الصداقة التى تتحول إلى أصفى درجات الحب.. حياتهن الشخصية تتردد فى جنبات الساحة الكبرى أصوات أوبرالية رائعة.. مازالت تتردد فى أذنى حتى هذه اللحظة التى أكتب لك فيها الآن.

محمد حسن عبدالحافظ

ملتقى الشباب العربى وقضايا الثقافة العربية الراهنة

احتضنت المغرب، هذا العام، فعاليات الدورة السابعة لملتقى الشباب العربي، والتي أقيمت على فضاء المركز الدولي للشباب، بمدينة بوزنيقة، في الفترة من ١ إلى ١٤ أغسطس عام ١٩٩٦، برعاية جمعية الشعلة للتربية والثقافة، وبدعم مجموعة من المؤسسات الأهلية والهيئات الرسمية، وشارك في هذه الدورة مائة وثمانون شابًا عربيًا من ثلاثة عشر قطرًا، أكثرهم من الطلاب، وأقلهم من الباحثين. وقد حملت هذه الدورة اسم الصحافي المغربي **الباهي محمد**،الذى افتقدته الصحافة المغربية والعربية، منذ عدة أشهر.

اتسمت هذه الدورة بكثافة نشاطها الثقافي والفكري، ويُعزى الفضل في تأطير هذا النشاط وتكريسه، عبر الدورات السابقة، إلى د. **عبدالإله بلقزيز**، أستاذ الفلسفة بكلية الآداب جامعة محمد الخامس، والأمين العام لمجلس أمناء ملتقى الشباب العربي، والأمين العام المساعد للمؤتمر القومي ببيروت، وأحد المفكرين الذين عكفوا على رصد وصياغة الفكر العربي المعاصر، وله إسهامات مهمة في مجال الثقافة والفكر والاستراتيجيا. كما أسهم الشباب العربي، باحثين وطلاباً؛ في إثراء هذا النشاط وتفعيله؛ بوصفه الفعالية الأساسية لملتقى الشباب العربي، وذلك عبر مجموعة المحاضرات، والحلقات التكوينية والنقاشية، والمحاور البحثية، والتى اتصلت بمجمل قضايا الثقافة والفكر العربيين، موزعة ـ بدقة ونظام شديدين ـ على مدار أربعة عشر يوماً.

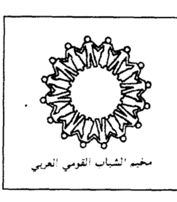
وتندرج تحت هذا النشاط مجموعة الأمسيات الشعرية، والحفلات الفنية الغنائية والراقصة، التى اتصلت بالفولكلورالغنائى والراقص، تأكيدًا على التواصل الحميم مع ألوان الفن العربية الأصيلة، والتى تواجه ـ باستمرار ـ خطرًا على بقائها وسيرورتها، كما تؤكد على ضرورة هذا التواصل الفنى/الثقافى ـ بتنوعاته من قطر إلى قطر ـ بين الشباب العربى. تميزت حفلة وادى النيل، وحفلة لبنان وسوريا، وحفلة المغرب، وتميز من المشاركين فى هذا الجانب الفنى كل من: **عبدالله عبدالحميد (لبنان)** ، **عائشة اشتوى (المغرب)**، **احمدعبدالحميد(لبنان)**.

تؤكد الطروحات والرؤى والأسئلة التى قدمها الشباب، عبر مداخلاتهم ونقاشاتهم ومحاضرات بعضهم، وعى الباحثين الشباب بالقضايا المحورية المطروحة على خارطة الواقع الثقافى العربى الراهن، وتشى بقدراتهم وإمكاناتهم واستعدادتهم التى تصب فى رافد الاستمرار والسعى الدؤوب نحو بلورة رؤية استراتيجية تجاه الواقع العربى، بدلاً من الاستسلام لصور عدمية؛ يائسة؛ مشوهة، تهدد الفعاليات الممكنة للشباب العربى، والتى يمكن استثمارها فى لحظة تاريخية فاصلة، متخمة بالتحديات الصعبة، مزدحمة بالمعضلات، وبالتحولات المفزعة، داخليًا وخارجيًا وبزلازل التغير العالمى، عبر عملية (الكوننة)، أو تحويل العالم، إعلاميًا واقتصاديًا ومعرفيًا، إلى قرية كونية صغيرة، وعبر التقدم التكنولوجى والمعلوماتى الهائل، فيما يعرف بالثورة الثالثة؛ ثورة مابعد الصناعة، تلك التى زلزلت كثيرا من الأنساق المعرفية، والقناعات الإيديولوجية، وعبر محاولات ابتلاع المسافات الحضارية والتاريخية والجغرافية والثقافية للشعوب، تحت مسمى النظام العالمى الجديد، القائم على الاستقطاب الأحادى، والاستئثار بالعالم، بينما تتحول الأطراف الأخرى إلى هوامش، بسلطة القوة العسكرية، والاقتصادية، بل المعرفية أيضًا، حيث تتحول المعرفة نفسها إلى تجارة.



جمعية الشعلة للتربية والثقافة

لقد تميز عدد غير قليل من المشاركين فى تجسيد تصورات مختلفة ومتضافرة فى أن معًا، أثناء حوارهم النابه حول مجمل ماطرح من موضوعات وقضايا، لعل أبرز هذه التصورات، تلك التى احتكمت إلى العقلانية، وانبنت على تحليل عميق ومنظم، واعتمدت السؤال أساسًا للجواب، بدلاً من أن تتبنى الإجابات الجاهزة المقولبة إيديولوجيًا. وبهذا، تضاءلت المسافة بين المشاركين، باحترام الحوار وأطرافه، وبأسلوب الأخذ والعطاء، وليس المصادرة، وبالإيمان بأن الآراء المختلفة يمكن وضعها فى نسق متكامل، وليس هناك من يمتلك الجواب الأوحد، أو يتمتع بامتلاك الحقيقة المطلقة. ومن الأسماء التى برزت فى هذا الحوار الخلاق بين الشباب العربى، نذكر: **حسين فضل الله** (لبنان)، **محمد عباسى** (الجزائر)، **أمل سرور** (مصر)، **سامية البقوشى** (المغرب)، **أحمد بوز** (المغرب)، **حسن مرزوقى** (تونس)، **زينة مسك** (لبنان)، **رحيم سعيد** (المغرب)، **محمد الفقية** (لبنان)، **سعيد قاسمى** (الجزائر)، **ضياء حيدر** (لبنان).


مخيم الشباب القومي العربي

لقد عقد هؤلاء الشباب الرهان على انفسهم، أولاً وقبل كل شىء؛ وفتحوا بوابة الأسئلة التى ليس لها حد، أو نهاية، حول الذات والآخر، وحول جدلهما الدائر، وحول الدخول فى معركة المعرفة العالمية، ارتكازًا على قواعد صلبة من معرفة الذات لنفسها ولخصوصياتها، وحول أحلامهم الديمقراطية، والتنمية، والتقدم، والإصلاح.

وعندما سنحت الفرصة، اتفق المشاركون على منظومة للعمل الفعلى المشترك، على نحو ما تجلى فى مناقشة الطرح الذى قدمه الباحث **محمد حسن عبدالحافظ**، الخاص بجمع المأثورات الشعبية العربية جمعًا ميدانيًا منضبطًا وموثقًا؛ باعتبار هذه المحاولة تمثل مواجهة

مباشرة، وحقيقية، للثقافة الحية، كما هي فاعلة وناجزة في الوجدان الجماعي العربي، وفي أذواق الجماعات الشعبية وعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم وفنونهم القولية (الشفاهية) والحركية والتشكيلية. غير أن الطرح انصب على الأنواع الأدبية الشعبية الشفاهية. وفي البداية، أكد الباحث أن هذا العمل تعوزه فرق بحثية مخلصة، وأنه يقوم على قواعد علمية مكينة في الجمع والتوثيق والفهرسة والتصنيف، وأن جمع النصوص من أفواه الرواة والناس هي المهمة الأساسية في هذا العمل، وبعدها - أي بعد تجميع النصوص وضبطها- يمكن لنا تصنيفها ودرسها وتأملها...إلخ، كيفما شئنا. وأوضح الباحث أهمية هذا العمل الآن، لاسيما أننا نشهد تحولات جذرية في المجتمعات العربية، وأن التحولات العالمية الجديدة لابد ستنعكس على ثقافات الشعوب ذات الخصوصية القصوى، وأننا، في ظل طموحنا لمواكبة التقدم الهائل تكنولوجيًا وعلميًا وثقافيًا، لابد أن نسجل هذه الفنون قبل موتها واندثارها، وأن ننقذها من الضياع، بل يمكننا استغلال التقدم التكنولوجي لصالح هذا العمل العلمي الثقافي الخاص جدا. من هنا، كان لهذا الطرح ضروراته ومبرراته العلمية والوطنية والقومية، ويحمل قواعد خاصة في ممارسته وأدائه. كما أشار الباحث إلى عقود الإهمال التي ضاعت خلالها كثير من النصوص الشفاهية. بموت رواتها،أو بانتهاء دورها في حياة الجماعة الشعبية، كما وجه الانتباه إلى محاولات الضرب والهجوم التي تعرضت لها الفنون الشعبية، بتجلياتها وصورها المختلفة، من قبل النخب الثقافية والفكرية، التي انفصلت عن هذه الجماعات، واعتبرت فنونها تجسيدًا لتراكمات الخرافة والجهل والتخلف، وافترض الباحث أن هذا الموقف كان العامل غير المرئي، لكنه وحده الفاعل، وراء فشل المشروعات الفكرية الإصلاحية والنهضوية والتحديثية والتنويرية (وأقصد بالفشل عدم الاستمرار) ذلك لأن الجماعات الشعبية، وحدها التي تحمل ميكانيزمات الاستمرار والسيرورة والانتقال والتوريث من جيل إلى جيل،ولأن هذه الجماعات الشعبية. التي لم تتلق، أو تتبنَّ إليها يد التعليم الرسمي، لم تتلق هذه المشروعات الفوقية التي وصمتها بالجهالة، برغم أنهم خزنوا أحلامهم في التعليم والنهوض والعدل داخل هذه الفنون، وحافظوا بها على جل قيمهم الإيجابية الأصيلة. لهذا السبب وغيره، فشلت هذه المشروعات التنويرية في الحفاظ على استمرارها الطويل.

من جانب آخر، أشار الباحث إلى الدراسات الميدانية الرائدة التي سلكت هذا الطريق الشاق في مصر، ويبرز – في هذا السياق - إنجاز أستاذنا الجليل **الدكتور أحمد علي مرسي**، منذ عام ١٩٦٥، وكذلك جهده في استمرار هذا الطريق، خاصة جهوده في إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية (١٩٨٢)، لتخريج كوادر دراسة ومدربة على العمل الميداني المنظم. ثم اقترح الباحث تبادل المعلومات بين الشباب العربي حول طبيعة وظروف الدراسات الفولكلورية عامة، والميدانية منها على وجه الخصوص، في مختلف البلاد العربية، وقام المناقشون والمتدخلون بطرح الأفكار والاقتراحات التي تمكن من تفعيل وإثراء هذا العمل الطموح الذي ينهض، مبدئيًا، على القدرات الذاتية، انتظارًا لرعاية المؤسسات الوطنية الواعية بأهميته، وللعناصر القادرة على قيادته.والواقع أن عددًا كبيرًا من المشاركين قد تحمس لهذا المشروع، البعض من باب التخصص والتخصص القريب (الفولكلور، الأنثروبولوجيا، السوسيولوجيا)، والبعض الآخر من باب الهواية والاهتمام الخاص.

وفي حفل الختام، أكد المشاركون اعتزازهم بهذا الملتقى، الذي أسهم - بقوة - في تشكيل وعيهم ورؤاهم، وقدموا تحية عميقة للذين تجشموا عناء الاستضافة والتأطير والإدارة (عبدالإله بلقزيز، فيصل درنيقة، عبد المقصود الراشدي، عبدالله عبد الحميد، ياسر عبدالجواد، وغيرهم)، وتمنوا أن تستمر التجربة في دورها الفاعل والأصيل تجاه الشباب العربي.

الشعر

يظن بعض أصدقائنا من الشعراء أن الإشارة الدائمة إلى ما يقعون فيه من أخطاء لغوية أو عروضية؛ تعنى أننا نرحب بالشعر البرىء من هذه الأخطاء، حتى لو كان ركيك البنية سقيم الخيال؛ ولاشك فى أنهم مخطئون فى ظنهم هذا، لأن معرفة قواعد اللغة وأصول العروض لا تكفى لكى تجعل من الكتابة شعرا، وإن كانت تكفى لكى تجعل منها نظما؛ ولو أن الشعر مرهون بمعرفة هذه القواعد اللغوية والموازين العروضية، لكان علماء اللغة والعروض هم أشعر الناس كافة.

وفى ديوان الأصدقاء لهذا العدد نماذج من هذا الشعر الذى يبرأ من الخطأ اللغوى والخلل العروضى، ولكنه يقع فى عيوب افدح، فمن التعبيرات المجانية التى لا تضيف شيئا إلى التجربة الشعرية، إلى الاستطراد الذى تتشتت معه التجربة وتترهل بنية القصيدة، إلى التعبيرات الجاهزة (المسكوكة) المقحمة على عالم القصيدة إقحاما.. وهكذا. ففى قصيدة الشاعر **محمد عبد الظاهر** يصادفك (الاحتدام) فيقطع عليك متعتك، وفى قصيدة الشاعر **إبراهيم منصور** يفجؤك (بحر فى غير التلاطم يرتمى ليسوق الورد للشط التليد)! أما عند الشاعر **أحمد حسن** فأنت لا تعرف السر فى تحديد (السبعين ربيعا).

ونحن لم نرد بنشر هذه النماذج إلا ماعساه أن يفيد هؤلاء الأصدقاء وغيرهم فى تجاربهم القادمة.

ردود خاصة:

الأصدقاء الشعراء: **سيد عبدالحى حسين** (قنا) - **محمد السانوسى عبادى** (أسوان) - **علياء زهران** (الدلنجات) - **عاشور الزعيم** (الداخلة) - **محمود دسوقى سليمان زهران** (دمنهور) - **خالد أبو زيد مرسى** (إمبابة) - **هشام عطية سلام** (الشهداء منوفية) - **سامية سليمان محمد** (اسكندرية) - **وائل سعيد محمود** (قليوبية) - **أسماء زاهى سعيد سليم** (التبين).

اطلعنا على قصائدكم، ورأينا أنها لا تخلو من روح شعرية واضحة لا ينقصها إلا أن تتجسد فى لغة شعرية توحى ولا تقرر، وترمز دون أن تفصح كل الإفصاح، هذا فضلا عن ضرورة التخلص من الأخطاء اللغوية والعروضية، وعسى أن يتحقق ذلك فى أعمالكم القادمة.

ديوان الأصدقاء

قبتان لى.. ودندنة لها

محمد عبدالظاهر حمد - نجع حمادى

لى قبتان، على متون الريح
عصفور ينقر فى فؤادى باحثا عن عمقه المجهول فى
شغفى
ودندنة بقلبك لا تحدُّ
وأنا أفرغنى من الحزن الهنيهة راقصا
أينا استدرت رأيت وجهك طالعا من عمق أوجاعى
يحيرنى بزوغك، موغلا فى الحزن
غاضبة سماؤك مثل كل عوالم السحر المقيتة
ياأنا:
هل كان لى غير احتدامك مرفأ
قالت: هوائى ناصع
لى أن أفك طلاسم الصلوات عن عشقى
وأكسر نايك المسحور، أخلع عن تضاريسى عيونك يافتى
قم فاستردُّ اليوم روحِى
سابحٌ فى ملكك؛ الالْوانَ تأسرنى
أسير على جناح فراشةٍ
وأمد نحوى بعض أفنان الشقاوة
كيف باضت فى ضلوعى زهرة بيضاء؟
أفرخت الذى يهوى الندى
كيف النهار على غصون حبيبتى
صخب
وصوت «صباح» يأتى من بعيد معلنا
«ليس بعد الحب ذنب»
يا هوى الأشواك
مثلك، هل يحلق فى بهاء الخلد منطفئا؟
....
يعاجلنى أفولك
هل أفك السحر عن عشقى وأقرؤنى
أحبك ....أم
أقدس فى هواك مرافىء العمر الذى ولى
ولم يترك لمنهزم غدا؟!

●

أسوق الورد للبحر

إبراهيم منصور - كفر الشيخ

ما كنت أشغل بالبراح خواطرى
حتى أتانى البحرُ منسرباً من الشطآن....
يقترض السفائن كى توصله....
هو الآن ارتمى فى داخلى
عشرون عاماً كنت أسكنه...
فيصحو - فى الصباح - يصبّ ملح الله فى الكأس
العتيق
وأملا البحر ابتهاجاً بافتضاحى للسماء...
إذا تملّت فى عيونى...
أقطف الورد الحرام واستحلُ مسامَهُ

وأحادث الطير الذى صاحبتُهُ زمناً..
وأعرف كيف صار الثغر سيفاً...
وابتسامة وردةٍ
جاءت على أولى السفائن... وحدها
والآن حانت لحظتى... كيما أوارى سَوْءَتى
وأروح للبحر المغيِّب كى نصلِّى،
أو نقيم علاقة بالوقت حين تمردت دقَّاتُهُ
وأعود أحفظ من قديمى مضغة
ألفت تَعذُّبَها...
ووشَّمت الحوائط بالبدايات الرتيبةِ...
والنهايات الكئيبة
مُهْراً.. أسافر فى طريقٍ ضيقٍ نحو الورود الذابلهْ
من خبَّر الورد اشتياق البحر للمجداف
فى غير التلاطم....
فارتمى بحراً
يسوق الورد للشط التليدِ
ويدَّعى سبق الوصول إلى المدى
هو ذا يعيد العمرُ أوَّله... ولكن
من يجرد وردتى أشواكها
فتكون غير قديمها
وأسجل الوشم الجديد
على حوائط حجرتى
ببدايةٍ جدَّت على قلبى
فمكن للنهاية مسلكاً مستحدثاً

•

متوالية العبرات

أحمد محمد حسن - قوص

تغزلُ من سُدُم الوجد شموسًا
تتقافز فى عينيها
تغمسها.. فى بحر وسائد خدَّيها
سبعين ربيعًا.. حتى يُحتملُ لَظاها.. الخَمْرىَ
جنِّىٌ.. كتمته الحكمةُ حتى
عبدَ القمر النهرىُّ به
فَفَار عتيق الخمر
على أبواب سطور العشاق الخُلَّصِ
فمحَاها..
العشاق ترانيمٌ محبوسةْ
فى صمت الغيمِ
فَمَن فكَّ العبرات وخلَّصَها؟!
العبرات النفحاتْ
قُبلات من ربٍّ الوجدِ
تطرِّزُها الحسناء على سجاد الوصلِ
شموسًا.. تتقافز فى عينيها..

سلام

اصلان عبدالغنى أبوسيف ـ القاهرة

وقرأت سلامك فى عينيك يجوب معالم أهوائى

فترنم قلبى حين رأيت رحيل الخوف

وقرأت سلامك فى عينيك يجوب معالم أهوائى

فترنم قلبى حين رأيت رحيل الخوف

أفول الليل المظلم فوق سفينة هذا اليم

وأضأت جوانب مملكتى..

فنسيت حياتى عند لقاء الوجه المشرق

حول الجفن المسبل خجلا من أنات القلب النائى

أقرئك سلاماً مصرياً

حملته طيور الصبح بريقاً يجذب هذا الجسد العارى

فى ملكوت الكون الأخضر

أفول الليل المظلم فوق سفينة هذا اليم

وأضأت جوانب مملكتى..

فوق فؤادى غصن من شرفات الشجر الساكن فى أرجائى

ملء كؤوس العشق

سيل من دعوات الراهب والأذكار

فتمايلت ملاكاً يركع ليل نهار

فيض من نسمات الخيط الأبيض يتملكنى

ينتشل الفجر صريع الحلم

جميل هذا الفجر المتدفق ما بين بقايا أشلائى

اقرئك سلاماً مصرياً

عربياً رغم حدود الحلم

ورغم سنين الغربة والأسفار

سلامك بعضٌ من ترتيل القلب النابض فى (صنعاءْ)

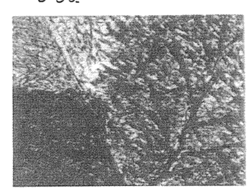
ودمع رجاء

أحبك فوق ثوانى العمر لبضع ثوان

فالحب جميل لو أنسى كل الأشياء

أقرئك سلاما. وختاماً

الله يوفق من شاء....



للفنان الشاعر الهندى طاغور

أيها الأصدقاء

نتوقف فى هذا العدد أمام الرسالة التى وصلتنا من الصديق **أمجد داود** الطالب فى كلية التربية جامعة جنوب الوادى، وقد أرفق بالرسالة قصتين له. وبداية نقول لصديقنا **أمجد** ولكل الأصدقاء إنهم ليسوا فى حاجة إلى تكرار كلمة «أرجو» فنحن فى الحقيقة لا نهمل أى رسالة تصل إلينا، فإذا لم نشر إليها ولم نناقش صاحبها فيما أرسله من نصوص، فقد يكون السبب هو هذه المساحة الضئيلة الممنوحة لنا، وقد يكون أن النصوص أضعف من أن تناقش ولا نحب أن نضيِّع بالجدل حولها وقت القراء، وهناك سبب ثالث يسبب لنا حرجًا شديدًا؛ فبعض الأصدقاء يرسلون نصوصًا قد لا تصلح للنشر فى هذا الباب - والنشر فى هذا الباب نشر فى إبداع بالطبع - ثم يرفقون نصوصهم بأسماء المجموعات القصصية التى نشروها والجوائز التى حصلوا عليها، ومع الحرج يتملكنا العجب من سهولة النشر والحصول على الجوائز لأصحاب هذه النصوص.

يسأل الصديق **أمجد**: هل يمكن أن أشارك فى الحياة الأدبية بواسطتكم؟ والإجابة هى: نعم.. بالتأكيد، بواسطتنا وبواسطة غيرنا؛ فالمجال الآن يتسع للجميع من أصحاب المواهب، ولا نريد أن نحدث صديقنا عن تلك الأيام التى كنا نحاول فيها أن نجد مساحة صغيرة تُطل منها أعمالنا، ولم يكن يتاح لنا ذلك إلا بواسطة المرحوم **عبد الفتاح الجمل** هذا الرجل النادر الذى فتح صفحات جريدة «المساء» للكتاب والرسامين الشبان، أو فى مجلة «الآداب» أحيانًا، وكانت تنشر القصص بلا مقابل مادى.

ولعلها فرصة مناسبة الآن أن نقول لكل الأصدقاء والصديقات الذين نشروا فى هذا الباب نصوصًا كاملة أو سينشر لهم إن هناك مكافأة لا بأس بها فى انتظارهم، قد تتأخر بعض الوقت ولكنها تصرف فى النهاية، وعليهم إذن أن يراجعوا الخزينة فى هيئة الكتاب.

ونعود للصديق **أمجد**، إنه يذكر أسماء كتاب القصة الكبار فى الغرب ويقول بعد ذلك «فهؤلاء دليلنا فى هذه الفوضى (كتبها الصديق الفوضة) الأدبية التى نحيا بها الآن، وهذا ما التزمه فى قصصى». وذلك شىء جميل؛ فمن الطبيعى أن يرجع كاتب القصة إلى التراث الذى خلفه أعلام هذا الفن، كما لابد أن يرجع الشاعر إلى تراثه؛ فالفن يُتعلم من الفن، كما سبق أن كررنا ذلك مراراً.

أما القصتان اللتان أرسلهما صديقنا فنتوقع أن يتسع صدره لملاحظاتنا عليهما، وهذا هو الأساس إذا كان يريد - كما هو واضح من رسالته - أن يلج عالم الفن السحرى، أى عليه أن يكون متواضعًا وألا يسىء الظن بمن ينصحه خاصة إذا كان فى بداية الطريق.

القصة الأولى ترصد باقتدار أزمة شاب ينزوى فى غرفته رافضًا الاشتراك فى حفل أقامه أبوه بمناسبة ترقيته (الأب) ونجاح هذا

الشاب وأخيه.. والأخ الصغير هذا يتردد على الغرفة مرات داعيًا أخاه للمشاركة فى الحفل ولكن الشاب يرفض بإصرار، وفى النهاية يقفز من النافذة التى كانت لحسن الحظ قريبة من الأرض ويعدو خلفه أخوه صائحًا: «انطلق يا مجدى.. أنا لا أريد أن ألحق بك إنما أريد أن أعدو معك».

هذه هى القصة، ولابد أن القارئ سيسأل: لماذ؟ لماذا يحبس الشاب نفسه فى غرفته ولا يشارك فى الحفل المقام بمناسبة نجاحه؟ لماذا لا يأكل ولا يشرب ويظل لمدة أيام ثلاثة مرتديًا ملابسه كاملة؟ ولماذا يقفز من النافذة؟ والأهم من كل ذلك لماذا يشاركه الصغير فى الهرب؟ حيث لا تجد أسئلة مثل هذه إجابة فإن القصة لا تكون مقنعة حتى لو كانت أحداثها حقيقية.

أما القصة الثانية فتبدأ من نقطة توتر حادة؛ إذ يصل الشاب بطل القصة إلى شقته فيجدها مفتوحة ويقف أعلى السلم حيث يراقب الموقف خائفًا أن يكون الذى بالداخل لصًا يمكن أن يؤذيه.. ولكن أهو لص؟ أم انه أخوه المسافر والذى يملك مفتاحًا للشقة؟ أم أن البطل نسى الباب فى الصباح مفتوحًا؟ كل هذه الاحتمالات تقيد حركته إلى أن يفاجأ بأن الذى كان فى الشقة وخرج منها الآن هو أخوه.. فماذا يفعل؟ هذه نهاية القصة:

«ويحى.. من؟ أخى؟ حقًا أخى.. لن الحق به.. ماذا اقول له.. كم كنت مشتاقًا لاقبله..».

والسؤال هو: لماذا لم يناد أخاه ويقبله؟ ما الذى منعه من أن يجرى خلفه على ا لسلم خاصة أن الأخ لم يكن يعرف أن البطل يراقبه؟ ولا يظن الصديق امجد - وكل الأصدقاء - أن المفاجأة وحدها يمكن أن تصنع قصة جيدة، فلابد أن تكون المفاجأة مبررة فنيًا، وما دام قد قرأ **موبسان وتشيكوف** فلاشك انه يذكر كيف تتابعت احداث قصة «العقد» أو قصة «الرهان» وهناك قصص ليس فيها مفاجآت أبدًا ولكنها تمسك بتلابيب القارئ إلى النهاية وتستعصى على النسيان مثل قصة هذه الفتاة المراهقة - قصة بعد المسرح **لتشيكوف** - التى شاهدت احد العروض المسرحية فسيطر عليها إحساس بأنها لابد أن تكون مثل بطلة المسرحية وتعانى كما عانت من الحب وعذابه.. وهكذا تحبس نفسها فى غرفتها آخر الليل وتكتب وتمزق خطابات لأشخاص قابلتهم عرضًا فى الصيف الماضى وتتهمهم بأنهم لا يحبونها مثل حبها لهم.. وفى النهاية تبكى بعض الوقت وتمزق كل الخطابات وتنام. ولماذا نذهب بعيدًا؟ إن قصة الصديقة **منصورة عز الدين** المنشورة فى هذا العدد نموذج جيد لهذا النوع من القصص البسيطة الجميلة.

أما اللغة - وكم تحدثنا عن أهميتها - فيحتاج الصديق **أمجد** وغيره من الأصدقاء إلى أخذ هذه المسألة بجد أكثر، وبعدها لن يقول صديقنا «كان حفلٌ بهيجٌ» وهو الذى وضع الضمتَّين على كل كلمة، أو يقول «فأرتمى فى توترًا غير مسموع أيضا على السرير» والخطأ هنا مزدوج؛ فهل هناك توتر مسموع وآخر غير مسموع، أو يقول «فيزداد توترى» أو «ربما يكون عسر عليه» يقصد «عثر» .. إلخ.

الغريب

منصورة عز الدين - القاهرة

كنت جالساً على شاطئ النيل القريب من قريتي يوجد مرسى القارب الصغير الذى يربط بين قريتى وبين القرية المقابلة على الضفة الأخرى من النيل عندما فاجأني بصوته الدافئ: ماذا تفعل وحدك يا بنى فى هذا المكان؟

لم أجبه على الفور ولكنى نظرت طويلا إلى قسمات وجهه الهادئة وعينيه اللتين تشعان بالطيبة ثم قلت: لاشيء، فأنا أجلس هنا كل يوم إنها عادتى أن افعل ذلك شجعتني نظراته الودودة على سؤاله: هل أنت غريب؟

فقال : نعم. وأردف إنه ينتظر القارب لينقله إلى الضفة الأخرى من النهر ثم أخذ يغمرنى بنظراته العطوفه فتشاغلتُ عنه بالعبث فى الحشائش التى تكسو المكان ثم بتقليب أوراق كراستى.. رأيته ينظر إلى الكراسة ثم يسألنى هل أنت بالمدرسة؟ فأومأت مجيبا. وضع يده فى جيب البالطو القديم الذى يرتديه وأخرج بعض قطع الحلوى وأعطاها لى ثم ربت على كتفى متمتما بكلمات لم أتبينها وأخذ ينظر إلى النيل كأنه يستجدى القارب العودة من الضفة الأخرى فأخذت أنظر إليه خلسة دون أن يشعر بى وهنا جاء غريب آخر يبدو أنه من قريته فقد تهلل وجهه حين رآه وأخذ يتحدث معه ثم اتخذا جانباً بعيداً شيئا ما ومضيا فى حديثهما أما أنا فقد تسمرت عينى على وجهه أراقب كلماته وخلجاته فقد شعرت نحوه بألفة غريبة كما لو كان أبى. من المؤكد أن أبى كان يشبهه ولكنى لا أدرى فلم أر أبى أبدا ولكن كان من الممكن أن يكون هذا الرجل أبى.

أفقت من أفكارى على مرأى القارب وقد رسى واستعد ركابه للهبوط بينما ركبه الغريب وصديقه. وما أن نزل آخر راكب حتى انطلق القارب عائدا وفيه الغريب الذى تعلقت به، فتشبثت نظراتى بالقارب حتى ابتعد وخيل إلى أن الغريب ينظر لى نظرة أخيرة من نظراته الودودة وهو يبتسم.

لم أقم إلا عندما غاب القارب عن نظرى وإن أخذت افكر فى هذا الغريب الذى ملك على تفكيرى طوال طريق عودتى إلى البيت وأخذت أتساءل هل وصل الآن إلى بيته؟ وهل يمكن أن أنساه ما حييت؟ وكانت إجابتى أننى لن أنساه أبدا ولن أنسى نظرته الحنونة، وهنا رأيت الأولاد يلعبون فى أول الشارع الذى يقع فيه بيت جدتى ونادانى أحدهم فاندمجت معهم وأخذنا نتقاذف الكرة ونلعب حتى حل المساء فأسرعت بالعودة للبيت وكنت فى هذه اللحظة قد نسيت أمر هذا الغريب تماما وكل ما كان يشغلنى هو كيفية الإفلات من عقاب جدتى بسبب تأخيرى.

إنتظار

محمود عبد المطلب

جلست الأم إلى جوار النخلة الوحيدة التى تتوسط الدار... كانت تلقى بحبات القمح إلى أفراخها... تجمعت الأفراخ فى دائرة الضوء تلتمس الدفء.. كان قد أتم استعداده للرحيل..

ـ تأخر أخوك كثيرا يا ولدى... قلبى مشغول عليه!

ـ الله يرعاه يا أمى.

انحنى على يدها يقبلها .. طفرت دموعها رغما عنها.. جرت الدموع على الوجه الطيب الممتلئ بخطوط الزمن .. طبعت قبلة حانية على جبينه ودعت له بالسلامة...

تحرك القطار قبيل الغروب يحمل الجنود إلى جبهة القتال... حكايات مصرية وأشواق مؤجلة يجرى بها القطار بين الحقول.. منذ أن دهمته متعة القراءة لم ينقطع يوما عن صحبة الكتاب... غاب عمن حوله يقرأ... «أزهار الشر»!!.. من أى ركن من الجحيم أتتك تلك الشاعرية الآسرة أيها الشاعر الرجيم!؟؟

«على وسادة الشر، تلمح نقيب الأبالسة

يهدهد أرواحنا المسحورة

وترى معدن إرادتنا النفيس الصلب

ينصهر ويذوب

على يد هذا الكيميائى البارع».

صاح أحد الجنود:

ـ ستون يوما لا أرى فيها وجه امرأة؟!.. هذا ظلم عظيم!!

ابتسم فى مرارة.. «كيف تقبلون نساءكم وأنتم لم تغتسلوا بعد من عار الهزيمة؟!

وصل القطار إلى نهاية الرحلة بعد أن احتضنته رمال الصحراء.. كل الموجودات شبحية تتلفح بسواد الليل.. مزق الجنود الصمت المهيب بأحذيتهم الثقيلة... كانت السماء مرصعة بنجوم رفيعة غائرة فى الظلمة... العربات التى تنتظر الجنود مطفأة الأنوار تبدو ككائنات منقرضة تنعكس عليها أضواء الأنجم الخافتة... تحركت القافلة مهتدية ببريق يأتيها من الزمن المستحيل!!..

شعر بجوع مفاجئ .. تسللت إلى أنفه رائحة الخبز والطعام المختلطة بدخان الحطب!!. تذكر إخوته وهم يتسابقون إلى النوم فوق قبة الفرن الدافئة، فى القاعة

الشتوية.. كانت حكايات الجدة «مريم» تمتد فى أعماق الليل تحملهم على أجنحة الخيال، وتشعل أحلامهم... تذكر أخاه الغائب.. انقطعت أخباره منذ أن بدأت إسرائيل تقصف بقسوة مواقع الصواريخ المضادة للطائرات غرب القناة.. اجتاحته موجة حزن عاتية.. وهمس لنفسه: «متى ينزاح الشجن المتراكم فوق الصدور.. وتحت الوسائد؟!!

صرخ أحد الجنود:

- طيران!!.. غارة!!.. فوانيس تهبط من السماء!!

انكشفت أستار الليل.. تفرقت السيارات.. هبط الجنود يصبون اللعنات.. انتشروا أشباحا ليلية زاحفة على الرمال الموحشة الصامتة.. اشتعلت السماء وراء الطائرات المغيرة.. تساقط عددا منها حطاما.. الجنود يهللون ... طار صواب العدو!!!.

وبدأ الغضب الهمجى... تناثرت أحلام الجند وأشواقهم المؤجلة مخضبة بالدماء، عزفت التلال الغربية لحنا حزينا موجعا... طافت عليها طيور الصمت، والقت عباءتها فوق كل الرءوس، وشدت عليهم خياما من الدمع! كانت الأفراخ الصغيرة تتقافز حول «لمبة الجاز» تلتمس الدفء... البرق ينسكب على زجاج النافذة... الأم تلقى بحبات القمح الصغيرة والمناقير الصغيرة تلتقطها...

سألت الأم ابنتها:

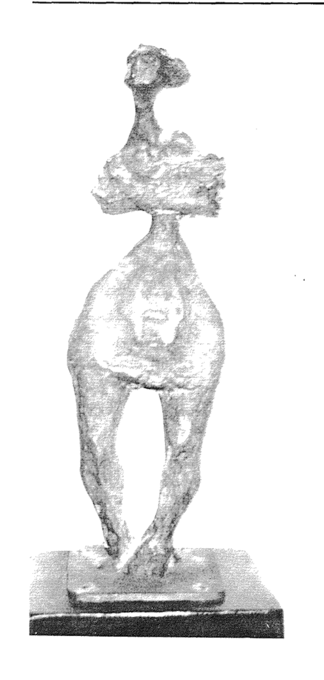
تأخر أخواك كثيرا يا بنيتى... ألم يخبرك أحد بشىء؟

- ....

الأم تحدق فى المجهول، تداعب تلك المخلوقات الرقيقة... وتنتظر!!

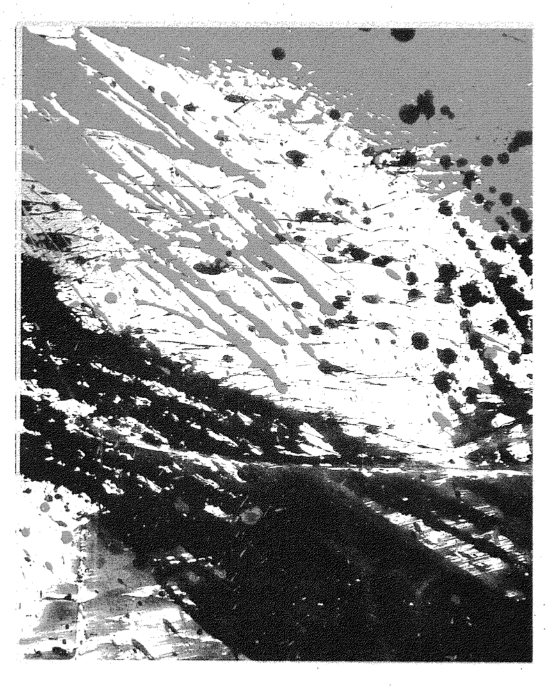


للفنان الشاعر الهندى طاغور



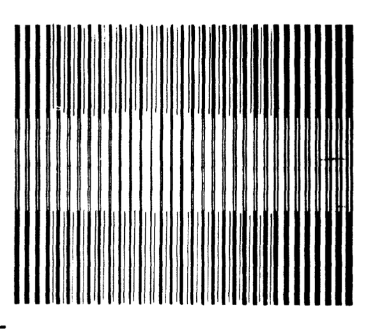
نحت من أعمال الفنان د. أحمد جاد

الحـائز على جائزة النحت فى صـالون باريس الدولى

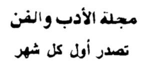


لوحة للفنانة **ليلى عزت** من معرضها الأخير بعنوان (القديم والجديد)، الذى تم به افتتاح منزل **عبد الرحمن الهوارى** بالأزهر الشهر الماضى.


إبداع
العدد الثاني عشر ● ديسمبر ١٩٩٦
الفرانكفونية المصرية
نصوص :
أحمد راسم ● إدمون جابيس ● ألبير قصيري ● أندريه شديد
جورج حنين ● جويس منصور ● فولاذ يكن ● واصف بطرس غالي
ترجمات ودراسات :
رجاء ياقوت ... هشام الحسيني - دانييل لانسون
إيمان عبد ... هدى حسين - عادل تكلا
مصر وفرنسا : علاقة خاصة (مقال) يونان لبيب رزق
العودة قصيدة للشاعر السوري الراحل محمد عمران

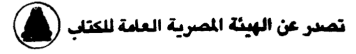






مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر




تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار .
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبي ١٢ درهما ـ دبي ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



هـذا العـدد

السنة الرابعة عشرة ● ديسمبر ١٩٩٦م ● رجب ١٤١٧هـ

أدب مصرى بالفرنسية؟
أم أدب فرنسى فى مصر؟

أين نضع الأعمال الأدبية التى كتبها المصريون والأجانب المقيمون فى مصر باللغة الفرنسية؟ هل نعتبرها جزءاً من الثقافة المصرية بحكم البيئة التى ظهرت فيها والعواطف والأفكار التى عبرت عنها؟ أم نعتبرها جزءاً من الثقافة الفرنسية بحكم اللغة التى كتبت بها هذه الأعمال؟

هناك إجابتان، الأولى تستند إلى التجربة الإنسانية الفعلية التى يعيشها الكتاب والشعراء فى حياتهم العقلية والمادية الخاصة والعامة. فهذه التجربة الإنسانية هى المصدر الأول للإلهام، والحاجة إلى الآخرين هى الدافع الجوهرى للكتابة، الآخرين الذين ينتمون للمجتمع ذاته، والآخرين الذين ينتمون للجنس البشرى كله، فالتجربة الإنسانية مشتركة، والجمال كما كان يقول لاهارب هو هو فى جميع العصور، لأن الطبيعة والعقل لا يتغيران، ولهذا نستطيع أن نترجم الشعر والرواية والمسرحية، وأن نتذوق - مهما اختلفت أذواقنا وتعددت ثقافاتنا - ثمار العقل البشرى فى كل العصور.

والإجابة الأخرى تستند إلى اللغة ولا تعول إلا عليها، لأن التجربة الإنسانية الباطنية والخارجية ليست إلا معرفة، ولا معرفة خارج اللغة. كل فكرة أو عاطفة أو خاطر أو خبرة لابد أن تتحول إلى كلمة تسميها وتحولها إلى صورة عقلية مجردة أو مجسدة. والكلمات ليست مجرد رموز رياضية أو إشارية، بل هى كائنات حية تنمو وتتطور بالاستعمال على مر العصور، لكنها لا تنسى تاريخها،

بل تختزنه وتستدعيه وتومئ إليه فى كل نص جديد. من هنا لا يكون النص تعبيرًا عن مجرد تجربة فردية، ولا ينتسب للظروف التى يكتب فيها بقدر ما ينتسب للغة التى يكتب بها أو بالأحرى للثقافة التى تجسدها هذه اللغة، فهو إذن جزء من أدب قومى له جوهره الإنسانى بلا جدال، لكن الجوهر الإنسانى للعمل الأدبى لا يتجلى إلا فى اللغة.

وأنا أميل لهذه الإجابة الأخيرة. لكننى مع هذا أرى أن فى كلتا الإجابتين تعميمًا يبعدنا عن رؤية الفروق الدقيقة التى تميز الكتابات الأدبية بعضها عن بعضها الآخر.

من المؤكد أن لغة القصيدة تختلف اختلافًا بينًا عن لغة الرواية، لأن لغة القصيدة تأمل وإيقاع وتصوير وإيحاء واستبطان، أما لغة الرواية فوصف وسرد وتحليل. وبقدر ما تعتمد لغة القصيدة على عبقرية اللغة وعناصرها الداخلية لتستحضر تاريخ اللغة وتتناص مع موروثها الشعرى، تجتهد لغة الرواية فى الابتعاد عن هذا الميراث لتمسك بمادتها الخارجية. ومن هنا لا تكون اللغة فى قصيدة **لإدمون جابس** عن الموت مثلاً مساوية للغة فى رواية **لألبير قصيرى** تستمد مادتها من الأحياء الشعبية فى القاهرة.

إلا أن اللغة الواحدة قد تكون لغة قومية لأمم مختلفة لاشك أن لكل منها ثقافتها المتميزة. فالإنجليزية هى لغة الإنجليز والأمريكيين، والأستراليين، فضلاً عن انتشارها فى بلاد أفريقية وآسيوية أخرى. والفرنسية هى لغة الفرنسيين ونسبة كبيرة من البلچيكيين والسويسريين والكنديين والأفارقة. والإسبانية هى لغة الإسبان والأمريكيين الجنوبيين. فإذا صح للغة أن تكون جامعة مشتركة تضم أممًا مختلفة، فهذا لا يمنع هذه الأمم من أن تكون لها ثقافاتها القومية المتميزة. والسؤال الذى يمكن أن نطرحه هنا هو: إذا كان العمل الأدبى ينتمى للغة التى يكتب بها لا إلى البيئة التى يكتب فيها، فلأى من هذين تنتمى رواية **لجابرييل جارسيا ماركيز** الكولومبى، أو قصيدة **لبابلو نيرودا** الشيلى؟ هل تنتمى هذه أو تلك للغة الإسبانية كما تنتمى لها رواية **لباروخا** أو قصيدة **لجارسيا لوركا**؟ فإذا كانت لغة هؤلاء جميعًا واحدة فالتمييز هنا لابد أن يقوم على أساس آخر تحتل فيه البيئة المحلية مكانها.

غير أن الكتابة بالفرنسية فى مصر لم تتواصل ولم تتسع كما حدث فى الجزائر أو لبنان، ولهذا يصعب أن نعتبر الفرنكفونية فى مصر ظاهرة مصرية. غير أن هذا حكم نظرى يستند إلى أسباب من خارج الظاهرة، ولا يقوم على قراءة الأعمال الأدبية التى كتبها هؤلاء المصريون والأجانب المقيمون فى مصر باللغة الفرنسية ودراستها دراسة نقدية تكشف عن عناصرها وتحدد مصادرها.

وربما كان هذا العدد الذى خصصناه للظاهرة الفرنكفونية فى مصر خطوة فى الطريق إلى هذه الغاية.

ونحن نعرف من خلال ما كتبه **راؤول بارم** عام ١٩٧١ فى مجلة Culture Francaies. و**راؤول بارم** ناقد مصرى فرنكفونى - أن الذين كانوا يكتبون بالفرنسية فى مصر بلغ عددهم إلى عام ١٩٤٥ أكثر من ثمانين كاتبًا وشاعرًا، وقد ولد خمسون منهم فى مصر، ومنهم أربعون يعتبرون مصريين بالفعل، ونزح الباقون إلى مصر وعددهم واحد وثلاثون من فرنسا، ولبنان، وسويسرا، واليونان، وتركيا، وإنجلترا، وروسيا، وتونس، ورومانيا، وجزيرة ألبا.

وقد استطاع عدد من الفرنكفونيين المصريين أن يحتل مكانة مرموقة فى الآداب الفرنسية المعاصرة، ومن هؤلاء **إدموند چابس وچورج حنين، وألبير قصيرى، وأندريه شديد**. وإذن فالظاهرة تستحق الاحتفال والدراسة.

وأيًا كانت الإجابة فيما يتصل بمسألة الانتماء، فنحن أمام ثروة أدبية تنتمى بصورة أو بأخرى إلى مصر، وتجسد العلاقة الثقافية الوثيقة بين الثقافتين العربية والفرنسية. فاحتفالنا بالفرنكفونية المصرية نابع من شعورنا بمسئوليتنا تجاه العمل الثقافى المصرى بكافة ظواهره وتجلياته الأساسية والفرعية، ومن حاجتنا لاستئناف علاقاتنا الثقافية بفرنسا والوصول بها إلى حيويتها السابقة وتفاعلها الخلاق الذى لم يتجسد فى الكتابة بالفرنسية بقدر ما تجسد فى الكتابة بلغتنا القومية كما نرى فى أعمال **أحمد شوقى وطه حسين، وتوفيق الحكيم، ومحمد حسين هيكل، ومحمود تيمور**.

والمصريون والفرنسيون يبدأون فى العام القادم احتفالاتهم بمرور قرنين على حملة **بونابرت** التى فتحت الباب لتاريخ من التبادل المثمر والإبداع المتصل. فهذا العدد إذن من «إبداع» إشارة من إشارات البدء ودعوة للتأهب والاستعداد.

ويرجع الفضل الأكبر فى ظهور هذا العدد لكوكبة من الدارسين والنقاد والمترجمين والمؤرخين أخص منهم بالذكر الدكتورة **رجاء ياقوت** أستاذة الأدب الفرنسى فى جامعة عين شمس، والأستاذ **بشير السباعى** المترجم المعروف الذى توفر قبل غيره على تعريف القراء العرب بأعمال الفرنكفونيين المصريين، لاسيما **چورج حنين، وأحمد راسم**.

وإذا كان هذا العدد مخصصًا بكامله للفرنكفونيين المصريين فلن تخلو أعدادنا القادمة طوال العامين القادمين من مختارات لهم لم نستطع أن ننشرها جميعًا فى عدد واحد.

رحيل محمد عمران

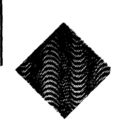
الشاعر محمد عمران ، من ألمع الشعراء السوريين المعاصرين، وأكثر هم اندفاعا فى حركة الحداثة والتجريب. وقد ظهر مع الجيل الذى يضم على الجندى، وممدوح عدوان، وفايز خضور.

ولد عام ١٩٣٤، ودرس الأدب العربى فى جامعة دمشق، واشتغل بالتدريس، ثم انتقل إلى الصحافة الأدبية، فأشرف على الملحق الثقافى لصحيفة «الثورة» السورية، ثم أصبح رئيسا لتحرير مجلة «المعرفة» وهى مجلة وزارة الثقافة، ثم مجلة «الموقف الأدبى» وهى مجلة اتحاد الكتاب.

أصدر إحدى عشرة مجموعة شعرية، الأولى «أغان على جدار جليدى» عام ١٩٦٧، والأخيرة «كتاب المائدة» عام ١٩٩٥، وقد توفى فى أكتوبر الماضى بعد صراع مع المرض. وقصيدة «العودة» التى ننشرها هنا من مجموعته العاشرة «نشيد البنفسج» الصادرة عام ١٩٩٢ عن دار الذاكرة فى مدينة حمص.

«التحرير»

محمد عمران



العــودة

ألسلامُ على العشبِ/
أنتَ أخى،
وعلى الماء/
أنت أبى،
ألسلامُ على أمهّاتِ النباتِ
أنتِ أرضعتِنى،
ألسلاُم على أخواتى
من النحلِ،
والطير،
والقُبرّات
والسلامُ على بيتِ أهلى
هنا اللهُ ناولنى خبزَهَ الأبوىَ،
ووسّدنى عشبَهُ،
ثم.. نامْ
وهنا، من يدى، أخذتنى الغواية،
وانزلقتُ فى الظلام

والسلامُ على حجرٍ شجّنى فى

الطريقِ،
على طرقٍ شرّدتنى
والسلامُ على أولِ امرأةٍ ناولتنى
سرَّها،
وعلى آخرِ امرأة حجبتنى

والسلامُ على الطين فى كل بيتٍ،
على كل قنطرةٍ لاتنامْ

مباركٌ بمجد أسمائى
نهارُكِ الجميلْ
بالشمس والماءِ
والشجرِ الجليلْ
ومباركٌ باسمى الترابُ، مباركْ
جسدٌ تضمخه الحشائشُ والترابْ
ومباركٌ نزق الشبابْ
والحكمةُ البيضاءُ فى أيدى الشيوخ
الطيبينْ

ومباركٌ عرق الرجال المجهدينْ

ومباركٌ دفقُ الطفولةِ فى الجهاتِ،
مباركٌ مجدُ الحياةْ
للموتِ أيضًا مجدُهُ
وأنا أقيمُ له الصلاةْ:
لآبائنا الأولينْ
لأسمائهم فى الشواهدِ والذاكرات
لهم
طالعينْ من الدمِ،
يفتتحون الوعورةَ،
يبنون أيامهمْ
لعذاباتهمْ

لشقاءِ النبُوة بين أصابعهمْ
للعناءِ الذى أسّسَ الأرضَ ــ
أرضًا من الشوق والدمِ،

أرضًا سريرًا من الحلم
والشهواتْ
لهمْ
خائبينَ،
ومنتصرينْ
لمن نرثُ الأرضَ عنهمْ
سلامٌ على موتهمْ
لهمُ المجدُ في الأولينْ
لنا المجدُ في الآخرينْ
أقولُ لكمْ:
لم نرثْ ذهبًا وصلاةً،
ورثنا الأمانةَ أن نجعل الأرضَ
أجملَ،
والعهدَ أن نتزين للمهرجانِ،
أقول لكم:
أفسحوا في الطريق،
سلامٌ على أرضنا القادمة
وأقولُ:

افتحوا الرقصَ - تتسعُ الحلباتُ،
افتحوا النارَ - حتى تضيء الخُطى
كلَّها،
والمزاميرَ - حتى يُغني الجميعْ
وأقولُ لكم:
زهرةُ الحزنِ صفراءُ،
لاتحملوها الى المهرجانِ،
وللنومِ أزهارُهُ البيضُ،
لاتقطفوها،

أقولُ لكم:
زهرةُ البغض سوداءُ،
أدعو الى وردة الروح،
خضراءَ....
انى رسولُ الربيعْ
تتباركُ العتباتُ تُوقظها،
البيوتُ
تضيءُ زيتكَ فى منائرها،

الأسرّةُ
يعتليها
فيضُ اسمكَ الذهبىُّ
تتباركُ الأوقاتُ
تخرجُ مِنْ مياهكَ،
والمدى
من موجكَ النبوىِّ
البيوتُ
تضىءُ زيتكَ فى منائرها،

الأسرّةُ
يعتليها
فيضُ اسمك الذهبىُّ
تتباركُ الأوقاتُ
تخرجُ مِنْ مياهكَ،
والمدى
من موجكَ النبوىِّ



مراد وهبه

الأصولية والطفيلية معًا على الطريق

فى ٢٥ أبريل ١٩٨٤ عقدت ندوة بعنوان «الانفتاح الاقتصادى والنظام الاجتماعى» دعوت إليها نفرًا من المفكرين المصريين لإجراء حوار حول العلاقة بين الاقتصاد والثقافة فى ضوء قضية محددة هى ما اصطلح على تسميته فى السبعينيات من هذا القرن فى بلادنا بـ «الانفتاح الاقتصادى»، ومدى تأثيره على النظام الاجتماعى.

والذى دفعنى إلى اختيار عنوان هذه الندوة حوار دار بينى وبين أحد أساتذة علم الاقتصاد بجامعة هارفارد إثر دعوة تلقيتها من هذه الجامعة لإجراء حوار مع نخبة من أساتذتها فى أبريل ١٩٧٦. وهذا الأستاذ خبير فى الاقتصاد المصرى فى وضعه القائم وفى وضعه القادم.

وفى بداية الحوار أثرت ما كان يدور فى ذهنى وهو :

- مع عودة أمريكا ومعونتها المالية إلى مصر إثر طرد الاتحاد السوفيتى بزغت ظاهرتان متلازمتان وهما: الأصولية الدينية والرأسمالية الطفيلية(١). ومن ثمار هذا التلازم تفكك المجتمع. ومما هو جدير بالتنويه أنه على الرغم مما يبدو من تناقض بين الظاهرتين إلا أن كلاً منهما رد فعل ضد الآخر إلا أنهما متحدان فى الغاية وهى تدمير حضارة العصر، حضارة العلم والتكنولوجيا.

ثم تساءلت:

- هل أنا محق فى هذا التوصيف وما لازمه من تأويل؟

فأجاب أستاذ الاقتصاد:

- أنت محق، وبزوغ الظاهرتين مقصود.

فسألت:

- وما هو هذا المقصود؟

أجاب:

- تدمير القطاع العام من أجل إفساح الطريق لعودة الاقتصاد البورجوازى الذى كان قد توقف فى فترة النظام الناصرى.

وجاء تعليقى على النحو الآتى:

ليس فى الإمكان تأسيس اقتصاد بورجوازى إلا فى مناخ ثقافى يستند إلى إعمال العقل والمنهج العلمى. وهذا المناخ غائب فى حضور العلاقة العضوية بين الأصولية والطفيلية لأن الرأسمالية الطفيلية تعزز قيمًا طفيلية ملوثة بفكر لا علمى يناقض المسار العقلانى للحضارة الإنسانية. ولا أدل على ذلك من أن بزوغ الاقتصاد البورجوازى، فى أوروبا، قد مهدّ له المنهج العلمى الذى أسسه كل من بيكون وديكارت فى القرن السابع عشر. أسس بيكون المنهج التجريبى فى كتابه «الأورجانون الجديد» وأسس ديكارت المنهج الرياضى فى كتابه «مقال فى المنهج» والمنهجان يخلوان من النكهة الدينية، الأمر الذى أفضى إلى التحرر من السلطة الدينية الدوجماطيقية التى كانت مهيمنة على العقل الأوروبى فى العصر الوسيط. وبسبب هذه الهيمنة أصدرت حكمًا دينيًا على جاليليو، وأحرقت جثمان جيوردانو برونو، وأدانت أية نظرية علمية تتوهم أنها مناقضة لدوجماطيقيتها.

وفى يوليو ١٩٨٢ دعانى المعهد الأفريقى الأمريكى بواشنطن لإجراء حوار مع علماء دين واجتماع وفلاسفة. ومن بين مَنْ التقيتهم المسئول عن تخطيط الدراسات اللاهوتية بالكنيسة المشيخية المتحدة بنيويورك.

سألنى فى بداية الحوار:

- أنت أستاذ فى الفلسفة. فماذا تريد من أستاذ فى علم اللاهوت؟

فأجبت:

- فى ذهنى فرض أود التحقق من صحته أو فساده وهو أن ثمة ظاهرة كوكبية مفادها أن ثمة علاقة عضوية بين الأصوليات الدينية والرأسمالية الطفيلية فى هذا الزمان. فما هو رأيك؟

- رأيى من رأيك، وسأدلك على ذلك. فى لائحة كنيستنا ثمة بند ينص على قبول هبات بدون شروط. ولكننا، الآن، نقبل، عن اضطرار، هبات من الرأسماليين الطفيليين وبشروطهم. وشروطهم تدور على ضرورة تدخلهم فى وضع المناهج والمقررات وفى تحديد البلاد التى سيذهب إليها الطلاب بعد تخرجهم.

فى هذا الإطار برمته عقدت الندوة المشار إليها آنفًا. ودعوت إليها: سيد عويس وسيد ياسين وعلىّ الدين هلال وعلى مختار ومحمود عبد الفضيل وملك زعلوك ومنى ابو سنة ونبيه الأصفهانى.

فى بحثه عن «أثر سياسة الانفتاح على القيم الاجتماعية» يرى سيد عويس أن سياسة الانفتاح قد أحدثت تغيرًا اجتماعيًا لم يكن مخططًا له، فبزغت ظواهر اجتماعية غير مألوفة نذكر منها ظاهرتين هما ظاهرة الهجرة إلى الداخل والخارج، وظاهرة الازدواجية الثقافية.

ظاهرة الهجرة إلى الداخل تعنى الهجرة من الريف إلى المدينة. بيد أن هذه الهجرة أدت إلى ترييف المدينة، الأمر الذى أفضى إلى بزوغ مشكلات اجتماعية جديدة من بينها الرشوة وإدمان المخدرات وجرائم الجنس ومختلف أنواع التهريب. أما ظاهرة الهجرة إلى الخارج فهى تعنى الهجرة إلى دول النفط من أجل البحث عن المال وليس عن أى شيء آخر، فتحول البشر إلى سلع تباع وتشترى.

أما عن ظاهرة الازدواجية الثقافية، فهى تعنى، عند سيد عويس، التعارض بين ما تقوله القيادات السياسية وما تفعله.

والمطلوب كعلاج لسلبيات الانفتاح الاقتصادى التحرر من الازدواجية الثقافية، الأمر الذى يتطلب تعزيز العلمانية التى تستهدف، فى رأى سيد عويس، الفصل بين الدين والدولة.

أما بحث السيد ياسين فعنوانه «رؤية تاريخية لسياسة الانفتاح» ويدور على تطور المشروع الثقافى القومى المصرى ابتداء من حكم محمد على، وهو تطور ينطوى على نماذج ثلاثة: الليبرالى والإسلامى والتكنوقراطى.

النموذج الليبرالى (١٩٢٣ ـ ١٩٥٢) ثمرة الحملة الفرنسية. ولهذا فإنه غربى. وهذه هى نقيصته؛ إذ كاد يعصف بالقيم الثقافية المصرية والعربية الإسلامية، ومن ثم كان هذا النموذج من أسباب التخلف. وهو رأى على الضد من القول الشائع بأن الحملة الفرنسية كانت بداية النهضة العربية عندما وعى المثقفون المصريون درجة تخلف المجتمع المصرى بمقارنته بالمجتمع الفرنسي.

وبسبب هذا الوعي بدأ استيراد الأفكار. وبسبب هذا الاستيراد حدثت حالة بتر تاريخية لمسار الحضارة المصرية، ولولا الحملة الفرنسية لتمكّن المجتمع المصرى من إفراز قومى أصيل. ويدلل سيد ياسين على صحة رايه بما ورد فى كتاب بيتر جران وعنوانه «الجذور الإسلامية للراسمالية» حيث يفصّل القول فى هذه المرحلة الوطنية التى أجهضتها الحملة الفرنسية والتى تميزت بأنها كانت بداية لحركة رأسمالية تجارية مصرية تواكبها ثورة فكرية بقيادة الشيخ حسن العطار. وهذا الرأى على الضد مما يقوله الليبراليون المصريون من ضرورة حذف التراث العربى الإسلامى لمجاوزة التخلف. ومن ثم فشل الليبراليون فى رأى سيد ياسين.

هذا عن النموذج الأول، أما عن النموذج الثانى وهو النموذج الإسلامى فهو منافس للنموذج الأول لأنه يزعم تحديث الإسلام. وقد حورب هذا النموذج من الليبراليين وأسهمت ثورة يوليو ١٩٥٢ فى هذه الحرب وذلك باحتوائه.

يبقى النموذج الثالث وهو النموذج التكنوقراطى الذى تمثل فى إطار اشتراكى. وقد فشل أيضًا لأنه ركز على العدالة الاجتماعية وتجاهل الديموقراطية فعزل الجماهير عن المشاركة السياسية.

ويقترح السيد ياسين نموذجًا رابعًا يجمع بين النماذج الثلاثة السابقة فيأخذ العدالة الاجتماعية من النموذج الاشتراكى والحرية الفردية من النموذج الليبرالى والتراث الإسلامى من النموذج الإسلامى.

بيد أن الإشكالية فى عملية الجمع بين النماذج الثلاثة تقوم فى أن النموذج الإسلامى تحول إلى نموذج

أصولى متدخل عضويًا مع الراسمالية الطفيلية، وفى أن النموذج الليبرالى لا ينشد الحد من الحرية الفردية فى حين أن هذا الحد قائم الآن فى التكتلات الاقتصادية الإقليمية والدولية، وفى أن النموذج الاشتراكى تبخر بعد طغيان الخصخصة.

يأتى بعد ذلك بحث عليّ الدين هلال وعنوانه «سياسة الانفتاح.. بعض من الأبعاد السياسية». وفى رأيه أن صندوق البنك الدولى قد أدى دورًا هامًا فى صياغة سياسات اقتصادية فى أبريل ١٩٧٦ وفى التوسع فى سوق العملة وخفض الإعانات. وكانت وجهته الاستهلاك لا الإنتاج فظهرت الراسمالية الطفيلية واهتز الاستقرار الإقليمى وانتهى الأمر بتغريب المجتمع المصرى.

أما بحث محمود عبد الفضيل فعنوانه «تشريح موجز عن سياسة الانفتاح فى مصر». وهو يرى أن ثمة نوعين من الاقتصاد فى مصر «اقتصاد سرى أسود» و«اقتصاد رسمى». الاقتصاد الرسمى يتسم بضعف الأجور، وبانخفاض أسعاره. أما الاقتصاد السرى الأسود فأسعاره عالية غير ثابتة، وأرباحه كثيرة، ولديه تدفقات هائلة من النقود السوداء. هذا بالإضافة إلى بزوغ ظاهرة أطلق عليها محمود عبد الفضيل «تجريف العمالة» . فالعمالة اتجهت إلى نوعين من الهجرة: الهجرة الخارجية إلى الخليج، والهجرة الداخلية إلى الأعمال الطفيلية وإلى شركات وبنوك الاستثمار.

وقد توصلت ملك زعلوك فى بحثها بعنوان «الانفتاح والنظم الاجتماعية... الوكلاء التجاريون فى مصر» إلى أن الراسمالية الطفيلية التى تعمل فى نشاط الوكالة لشركات متعددة الجنسيات هى امتداد طبيعى لرأسمالية الدولة فى نظام عبد الناصر.

أما بحث منى أبو سنة بعنوان «مصر فى مفترق الطرق» فقد دار على تحليل الفترة الزمنية من ١٩٧٤ إلى ١٩٨٤. وهى ترى أن هذه الفترة تنطوى على ثلاثة تيارات: اللاثورية واللاإنتاج واللاعلمانية. وتمثل هذه التيارات نواة التخلف الحضارى. التيار اللاثورى أفضى إلى تحويل الزعامة من عبد الناصر إلى السعودية. والغاية منه تصفية القطاع العام. والتيار اللاإنتاجى تجسد فى ظهور طبقة طفيلية غير منتجة تروج لقيم لا حضارية، وشعاره أقصى ربح بأقل جهد. والتيار اللاعلمانى يتمثل فى الجماعات الإسلامية المتحالفة مع الراسمالية السعودية، الأمر الذى أفضى إلى تأسيس بنوك إسلامية فى مصر.

وترى منى أبو سنة أن ثمة قاسمًا مشتركًا بين هذه التيارات الثلاثة وهو أنها معادية للحضارة. والخروج من مفترق الطرق يكون بالتمثل المبدع للثقافة الغربية.

أما بحث نبيه الأصفهانى فعنوانه «بعض الملاحظات على سياسة الانفتاح الاقتصادى وانعكاسها على المجتمع المصرى». يقرر فيه أن سياسة الانفتاح بدأت بصدور القانون ٤٣ لعام ١٩٧٤ فى عهد السادات. وهو بشأن تشجيع القطاع الخاص والاستثمار العربى والأجنبى. ويرى نبيه الأصفهانى أن هذا القانون أفضى إلى خلق تنافس غير مشروع بين القطاعين العام والخاص لصالح الخاص، فتقلص الإنتاج وأصبح الاعتماد على الاستيراد بدون تحويل عملة فتأسست

السوق السوداء وانفجر التفسخ الاجتماعي في مظاهرة الجياع في يناير ١٩٧٧. وظهرت الرأسمالية الطفيلية وأسهمت في تدعيمها هجرة المصريين - عمالاً ومثقفين - إلى دول الخليج.

يبقى بعد ذلك بحث على مختار وعنوانه.. «الانفتاح الاقتصادي والتغيرات الاجتماعية». وهو يرى أنه مع سياسة الانفتاح برزت قيم تتناقض مع الحقبة الناصرية مثل عدم الانتماء وجمع المال وتحققت ثروات خيالية وأكثرها دون عمل منتج. واشترك في ذلك كل من القطاع العام والقطاع الخاص. ووقع الكل في شباك هذه الأنشطة غير المنتجة. وساد الإحباط والشعور بالعجز وانعدام الرغبة في العمل.

ثم ينهي بحثه بهذا السؤال:

هل ثمة تنمية مستقلة لصالح الجماهير؟

أما أنا فقد اختزلت الحوار في عبارة واحدة:

«لا أحد يستطيع أن يفلت من الفساد».

وبعد انتهاء الندوة تابعت مسار الظاهرتين المتلازمتين: الأصولية والطفيلية لمعرفة مدى تلازمهما كوكبيًا:

قرأت تقريرًا صدر عن مجلس نادي روما (١٩٩١) عنوانه «الثورة الكوكبية الأولى» جاء فيه أن قوى السوق محكومة بجنون الريح أيًا كانت الظروف، وأن تجارة المخدرات أكثر ربحًا من تجارة البترول، والتعايش بين القيم أصبح موضع تساؤل بعد بزوغ الأصولية، وأن الفوضى والهمجية والعنف من علامات العصر، وأن العنف يولدُ الإرهاب الذي يجذب المتعصبين[٢].

ثم قرأت تقريرًا عن حالة وسائل الإعلام العربية جاء فيه أنه حتى منتصف الثمانينيات كانت الصحف العربية ممولة من السعودية والعراق وليبيا ومنظمة التحرير الفلسطينية. طردت المنظمة من لبنان عام ١٩٨٢ وواجهت صعوبات مالية فخرجت من لعبة التمويل. وفي عام ١٩٨٩ اتهمت ليبيا بالضلوع في «مسألة لوكيربي». وحوصرت دوليًا فتوقفت عن تمويل الصحف التي لم تقف إلى جوارها. وأجبر العراق على الخروج من لعبة التمويل بعد حرب الخليج في عام ١٩٩١ فانفردت السعودية بالملعب وتحكمت في الصحافة، ثم اتجهت إلى تأسيس قنوات فضائية[٣].

وطالعت تقريرًا بعنوان «تنظيف الاقتصاد الكوكبي» جاء فيه أن ثمة مالاً دوليًا قذرًا يقع خارج الاقتصاد الدولي الرسمي قيل إنه يصل إلى ٥٠٠ مليون دولار، وقيل أيضًا إنه يصل إلى ١٠٠٠ بليون دولار سنويًا. بعضه موضوع في بنوك جزر سيمان.

والشركات المسجلة عددها أكثر من عدد سكان هذه الجزر الذي يصل إلى ٣٣,٠٠٠. والبنوك بها إيداعات من الأموال القذرة (المجهولة المصدر) تصل إلى ٤٦٠ بليون دولار [٤].

وقرأت تقريرين عن علاقة المخابرات الأمريكية بالأصولية والطفيلية. التقرير الأول عن العلاقة بين هذه المخابرات والمخدرات وجاء فيه أنه في يناير ١٩٨٥ (في عهد ريجان) أصدر القضاء الأمريكي حكمًا بتغريم «بنك أوف أمريكا» مبلغ ٤,٥ ملايين دولار لانتهاكه القوانين الأمريكية بعدم الإبلاغ عن إيداعات نقدية بمبالغ كبيرة. الأمر الذي يدل دلالة أكيدة على أن هذه المبالغ جاءت عن

طريق غير مشروع، غالبًا تجارة المخدرات، أما عدا ذلك فإن التحقيقات انتهت عند هذا الحد... وأنه ليس باستطاعة أية سلطة فى أمريكا حجب التحقيقات فى أية مخالفات من هذا النوع سوى السى. أى. إيه[٥].

أما التقرير الثانى فهو عن العلاقة بين المخابرات المركزية الأمريكية والأصولية الإسلامية والمخدرات. جاء فيه «أن حكمتيار كان يتلقى وحده ما يوازى ٦٠٪ من المعونة الأمريكية طوال فترة الحرب والتى قدرت بحوالى ثمانية مليارات دولار. بل إن الأمر وصل بالمخابرات المركزية الأمريكية إلى تسهيل تهريب كميات هائلة من الهيروين. فالناقلات التى كانت تقدمها لتستخدم فى نقل الأسلحة من باكستان إلى أفغانستان لم تكن تعود فارغة أبدًا. وكانت النتيجة أن باكستان، التى لم يكن بها مَنْ يتعاطون الهيروين فى عام ١٩٧٩ قد أصبح بها أكثر من مليونى متعاطٍ قرب نهاية الحرب[٦].

وفى هذ العام كشف «بيان قمة باريس» عن علاقة عضوية بين مافيا غسيل الأموال وتنظيمات الإرهاب. وتناولت «قمة شرم الشيخ» الإرهاب وقنوات التمويل غير المشروعة.

ومما هو جدير بالتنويه أن الأمم المتحدة تنشد عقد مؤتمر دولى يناقش «الإرهاب الدولى» لمعرفة كيفية مواجهته. وأنا أعتقد أن الإرهاب هو محصلة العلاقة العضوية بين الأصوليات الدينية والرأسمالية الطفيلية. ومعنى ذلك أن القضاء على الإرهاب لا يتم إلا بالقضاء على هذه العلاقة العضوية.

والسؤال إذن:

كيف السبيل إلى ذلك؟

الهوامش:

(١) أعنى بالأصولية الدينية رفض إعمال العقل فى النص الدينى، وأعنى بالرأسمالية الطفيلية النمو السرطانى لرأس المال بدون إنتاج.

(٢) Alexander King Bertrand Schneider, The First Global Rvolution, London, 1991, pp. 37, 38

(٣) Financial Times, 26 Aujust 1996.

(٤) Money Loaundering and the International System. JMF working paper, May 1996.

(٥) الـ C.I.A والمخدرات، مجلة الكفاح العربى عدد ٨٠٢، ١٩٩٣.

(٦) حينما سلّحت المخابرات الأمريكية فرانكشتين هذا العصر، ترجمة نورا أمين، مجلة اليسار، مارس ١٩٩٤.

ليلى الشربينى

النسـبية



ـ إذن ذهبت إلى رجل أعزب فى بيته؟

ـ لا، لم أذهب إلى الرجل الأعزب، بل ذهبت إلى أستاذى.

ـ لكنه رجل أعزب.

كانت ممددة على السرير فى عيادة الطبيب النفسى أغمضت عينيها.

ودّت لو نامت، لو استراحت. شعرت بالإغماء يأتى. لم تقاومه. الشقة.. الحجرة، الحجرة الأولى غرفة المكتب. الحجرة الثانية حجرة النوم.

ـ لماذا دخلتِ حجرة النوم؟

ـ لقد قال لى اتبعينى سأريك «سلايدس».

ـ ولماذا لم يأت بها إلى حجرة المكتب؟

ـ لاأدرى!

ـ ثم؟

ـ ثم دفعنى إلى السرير، برك فوقى.

ـ ثم؟

ـ لاأدرى!

لقد اتسخت جونلتى

ـ ثم؟

ـ ثم طردنى وأغلق الباب.

ـ كيف طردك؟

أخذنى من ذراعى وجرنى حتى الباب، فتحه .. أخرجنى ثم أغلقه.

ـ ثم؟

ـ لم أعرف شكلى فى مرآة المصعد

ـ هل قلت لأحد آنذاك؟

ـ لا، يمنعنى كبريائى

ـ هل كنت تحبينه؟

ـ بل كنت أقدسه.

ـ والآن؟

عاد الإحساس بالإغماء، حركة تسرى فى جسدها، أغمضت عينيها ونامت .

خرجت من العمارة التى يقطن بها الأستاذ استغربت الشارع. هذا الشارع الجميل الذى يؤدى إلى ميدان المساحة، والذى تقطعه يومياً مرتين، وهى ذاهبة إلى الجامعة، ثم وهى عائدة منها كانت تنظر إلى الأشجار المزهرة فى الربيع، تنظر إليها.. إلى رقعة السماء التى تتخلل الأشجار والبيوت وتبتسم للحياة كانت أيضا تحل بعض القضايا فى صمت وهى فى طريقها إلى الجامعة أو إلى البيت.

أحيانا كانت تحلم بخطيب يتقدم لها ويأخذها إلى بيت تكون به غرفة للمكتب والمكتبة آه المكتبة.. ستكون ثرية وسيكون بها كتب فن وأدب أيضا فهي متعلقة بشدة بالأدب وبالفن.

كانت تحلم، وكان زوج المستقبل هو الكتب التى لاتعرف غيرها.

خرجت إلى الشارع لاتنظر إلى الأشجار أو إلى السماء كانت تجر نفسها جراً فى طريق رأته طويلا لاينتهى تشعر بأن مفاصلها قد تلاشت وأن لا شئ يربط أعضاءها بعضها ببعض لم تبك، جف حلقها، شعرت أن جسدها ثقيل وبدت لو وقعت على الرصيف ونامت، ولكنها واصلت سيرها حتى البيت، ذهبت إلى حجرتها. ألقت بالكتب وتمددت على السرير، لعلها تجد فيه الراحة. وبدت أيضا لو قالت لأمها ماحدث، لكن شيئا ما منعها. علّه كبرياؤها، لقد كانت ترى الفخر فى ملامح أمها. حين تحكى لها عن لقائها بالأستاذ كانت الأم تقول جملة واحدة. احذرى أن يقبلك أو يلمس جسدك، وكانت دائما تطمئن أمها أنه جاد لايقترب منها. ماالذى ستظنه الأم بها إذا قالت لها ماحدث؟ كانت بحاجة إلى حضن أمها فى تلك اللحظة. كانت بحاجة إلى أن ترتمى على صدر أمها وتبكى أو تصرخ.

«لقد خذلنى».

خلعت ثيابها، بقعة ما بالجونلة، إنها لم تأكل شيئا وقع بعضه على الجونلة.. تذكرت درس البيولوجى. أهو هكذا؟ إن أمها لم تتحدث أبدا فى هذه الأشياء، إنها تجهل تمام الجهل هذه الأشياء. فقط تعرف ماعرفته فى درس البيولوجى. قامت لتغسل الجونلة وتمحو تلك البقعة منها. إن أمها لن تفهم..

وضعتها فى الماء مع بعض من مسحوق الغسيل. وتركتها .. قواها لاتساعدها على الغسيل. لكن الجونلة.. قد تغسلها الخادمة .. قد تغسلها أمها وستقول إنها لاتكمل مابدأته كما تفعل دائما، ذهبت إلى حجرة المكتب حيث الراديو، أدارته. كانت صباح تغنى «وصلتنا لنصف البير وقطعتى الحبل بينا وأى ليه وأى ليه» أخذت فى الرقص.. رقصت بعنف ثم أخذت فى الضحك ودّت لو بكت لكن أى دمعة لم تخرج من عينيها.. استحمت.

حاولت النوم، لايأتى النوم، دخلت المطبخ، وجدت بقايا طعام، غرفت منه وأكلته

حين انتهت من الأكل أحست أنها مازالت جائعة لكنها غضت النظر وذهبت إلى حجرتها:

ـ سأشطب الرجال من حياتى.

حاولت القراءة فى أحد الكتب، لم تفهم شيئاً كانت صورة الأستاذ وهو يدفع بها خارج البيت تلاحقها وتراه بين السطور فلا تعيها. قالت لأمها إنها ذاهبة إلى المركز الثقافى. خرجت عاكسها شاب انتابتها رغبة شديدة فى أن يحضنها،

وأن يقّبلها قالت له إنها لاتستطيع ان تتأخر، لكن ربما قابلته الغد، وفى الغد قابلته وذهبت معه إلى صحراء حلوان، قال لها إنها لاتعرف ماهى القبلة. وأخذ فى تدريبها على القبلات.

لم تذهب إلى الكلية فى هذا اليوم ودّت أن يشعرها أنها امرأة... امرأة مرغوب فيها

خرجت من عند الطبيب ذهبت إلى شارع المساحة لقد تغير كل شئ . الفيلات هدمت وبُنى مكانها أبراج ضخمة والشجر توارى، والسماء لم تعد تظهر؛ فالعمارات الشامخة تحجبها. ذهبت إلى بيته وسألت عنه. قالوا انتقل إلى بيت آخر منذ أن تزوج، سألت متى تزوج؟ قالوا منذ ٢٠ عاماً. سألت عن العنوان دقت الجرس فتح لها صبى رأت من فتحة الباب، الأستاذ جالساً أمام التلفزيون وزوجته وأولاده. لم يعرفها

فلم تعد الفتاة الجميلة الرقيقة، تهّدل ثدياها وبرزت عظام وجهها لم تعد أنيقة مثلما كانت حيث كان يعرفها. لم يعد شعرها مُرتباً لم تعد تشبه الفتاة التى دخلت الجامعة فى شئ، أطبقت يداها على عنق الصبى، أكثر فأكثر.

هى مجنونة هاتقتل الواد

سمعت الطبيب النفسى يسألها

ـ هل اعتدى عليك؟

ـ نعم

ـ هل فقدت عذريتك؟

ـ لا

ـ إذن كيف تقولين إنه اعتدى عليك؟

ـ افاقت من غفوتها ـ لتقول لنفسها

ماكان يجب أن أظن انى فقدت شيئاً فى ذلك اليوم ماعدا الجونلة.

يونان لبيب رزق

مصر وفرنسا علاقة خاصة*

يتفق أغلب المشتغلين بكتابة تاريخ مصر الحديث على اختيار نقطة البدء بقدوم حملة نابليون إلى البلاد عام ١٧٩٨.

لعل أهم الأسباب التى دعتهم إلى ذلك ما ترتب على الوجود القصير لتلك الحملة من تأثير عميق على مستقبل هذا الوطن.. فهو من ناحية صنع الصدمة الحضارية التى كان على مصر أن تواجهها بعد عزلة طويلة عن الغرب الذى كان قد خلف وراءه قبل وقت طويل عالم العصور الوسطى الذى كان مازال المصريون يرزحون تحت مقولاته، وهو من ناحية أخرى قد أسقط الشرعية عن نظام باطش، العثمانى - المملوكى، ارتضاه المصريون ليس لسبب إلا لأنه يوفر لهم الحماية من «الكفار» القاطنين على الجانب الآخر من البحر.. «بحر بره» كما كان يسميه العامة وقتئذ.

ومع ما يبدو وكأن الغزو النابليونى قد صنع علاقة خاصة بين باريس والقاهرة، فان ما يعلمه المتخصصون أن الحملة الشهيرة كانت نتيجة لهذه العلاقة وليست سببا لها.

فيعلم من يتابعون التاريخ الأوروبى أن تطلعات فرنسا إلى الخارج حكمها ثلاثة توجهات.. التوجه القارى ، توجه ما وراء المحيطات فيما برز فى عصر الثورة التجارية، التوجه البحر متوسطى، وكانت مصر المقصد الأول فى هذا التوجه.

يعلم هؤلاء أيضا أنه من بين الحملات الصليبية المتعددة فإنه لم يتوجه أى منها إلى مصر سوى الحملة

* سبق لمجلة إبداع أن نشرت فى العددين السابقين ضمن هذه سلسلة مقالين للأستاذين الدكتورين على بركات وعاصم الدسوقى، وستواصل نشر المساهمات الجادة التى يكتبها المتخصصون وذلك فى ذكرى مرور مئتى عام على الحملة الفرنسية.

الفرنسية التى قادها الملك لويس التاسع والتى لقيت إخفاقها المشهور فى المنصورة.

يعلمون ثالثا انه بينما توقفت خلال العصر العثمانى أغلب العلاقات الاقتصادية مع شمال البحر المتوسط فإنها لم تتوقف بالنسبة للمدن الإيطالية والتجار الفرنسيين، والذين كانت معاملة المماليك السيئة لهم من أهم الأسباب التى تذرعت بها حكومة الإدارة لإرسال حملة نابليون الشهيرة.

يعملون اخيرا أن اكبر عدد من الرحالة الأوربيين جاس فى مصر خلال القرون الثلاثة السابقة على قدوم نابليون كانوا من الفرنسيين.. جان تينو، جريفان افاجار، بيير بيلون دى مان، جان بالرن، فرمنال، كوبان، دى منكونى، هذا فضلا عن الرحالة الذين قدموا إلى مصر خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر، ممن اعتمدت قيادة الحملة كثيرا على كتاباتهم خلال الإعداد لها، فى طليعتهم سافارى ودى توت.

من ثم فإن القول بتاريخ بعينه كنقطة بدء للعلاقة الخاصة حتى لو كانت حملة بقيادة أكبر عبقرية عسكرية عرفتها أوروبا فى القرن التاسع عشر، يعوزه الدقة، خاصة وأن الحملة قد رحلت بعد وقت قصير، غير أن العلاقة الخاصة لم تتوقف.

هذه العلاقة الخاصة كانت محل جدل شديد خلال الشهور الأخيرة، السبب: أن الجانبين المصرى والفرنسى كانا بصدد الإعداد، بعد عامين، للاحتفال بمرور مائتى عام على هذا الحدث البارز الذى جرى فى سياقها، وهو ما هاجمه كثيرون ودافع عنه قليلون!

دار رأى الغالبية التى هاجمت حول استنكاف أن يحتفل المصريون بمناسبة غير عزيزة عليهم؛ غزو قوة اجنبية لبلادهم ، بينما كان محور وجهة نظر الأقلية أن نابليون قد أتى بالمدفع والمطبعة، وبينما حمل الأول عند رحيله فقد ترك الثانية التى كانت إحدى ركائز النهضة المصرية بعدئذ..

غير أن الفرقاء.. خصوم المناسبة وأنصارها أخطأهم التوفيق حين فرزوا المناسبة عن سياقها التاريخى العام، فالقضية اكبر كثيرا من اختيار موعد للاحتفاء بعلاقات قديمة، رغم أهميتها، فقد لعب الفرنسيون الدور الأهم فى تحديث مصر..

صحيح أن خصوم المناسبة ذكرّوا بالدور البغيض الذى لعبه المغامر الفرنسى الشهير فردينان دى لسبس بمشروع قناة السويس وما جره هذا المشروع من كوارث على الاستقلال المصرى، وإن كان قد انتهى بنحو مليون دولار تدخل الخزينة المصرية كل صباح.

ومع التسليم بأن هذا المشروع يحتل مكانا كريها فى الوجدان الوطنى المصرى رغم نهايته السعيدة، إلا أنه على الجانب الآخر، وفى ميدان المشاريع الكبرى التى عرفتها مصر خلال القرن التاسع عشر، فقد كان الفرنسيون أصحاب الفضل فى أكبر مشروع رى عرفته البلاد خلال نفس القرن ، مشروع القناطر الخيرية والدور البارز الذى لعبه العسان سيمونيون فيه.

على الجانب الآخر فقد تناسى هؤلاء الدور الفعال الذى قاموا به فى عالم الكشوف الأثرية، فبعد أن نبه العلماء المصاحبون للحملة الفرنسية لأهمية الآثار

المصرية، فإن عمليات التنقيب والدراسة بعدئذ ارتبطت أكثر ما ارتبطت بأسماء فرنسية.. **شامبليون، ماريت، ماسبرو** وعديدين آخرين.

جانب ثالث بدا في التأثير الفرنسي على المثقفين المصريين بامتداد القرن الماضي ولفترة غير قصيرة في القرن العشرين ربما استمرت حتى منتصفه، وهو التأثير الذي تعددت قنواته.. الخبراء الفرنسيون الذين لعبوا الدور الأوفى في بناء الدولة الحديثة في عصر **محمد علي**، المدارس الفرنسية التي أنشأها الرهبان والعلمانيون في ربوع مصر وقامت بتخريج أفواج من عشاق الثقافة الفرنسية، البعثات التي دأبت الحكومة المصرية على إرسالها إلى فرنسا والتي أنتجت أهم المثقفين المصريين في القرن الماضي في طليعتهم **رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك**، وهي البعثات التي استمرت حتى بعد الاحتلال البريطاني لمصر عام ١٨٨٢ حين تولى الأهالي إرسال أبنائهم في تلك البعثات إلى عاصمة النور وخرج منهم أبرز المثقفين المصريين حتى منتصف القرن العشرين.. **أحمد فتحي زغلول، طه حسين، توفيق الحكيم** وآخرين.

صدرت هذه الأهمية في جانبها الرابع عن العلاقات السياسية التي تراوحت بين تأييد مصر في عصر محمد علي، ومعاضدة الاحتلال الإنجليزي وتأييد الحركة الوطنية حتى عام ١٩٠٤ وبين ما أعقب ذلك من تحول إلى اقتسام النفوذ مع حكومة لندن فيما تقرر في الاتفاق الودي، والذي أكد أن الغلبة في السياسة دائماً للغة المصالح.

١٩٥٦ كان عاماً فاصلاً بعد تأميم قناة السويس وسقوط أهم مجسدات المصالح الاقتصادية، وقيام العدوان الثلاثي مما أدى إلى تصفية الدور إلا في بعض من جانبه الثقافي.

التسعينيات تشهد محاولة قوية لعودة فرنسا، وفي الميادين نفسها التي صنعت معها العلاقات مع مصر.

ثقافياً يُستأنف الدور الفرنسي في الآثار من خلال أحفاد **شامبليون ومرييت** في طليعتهم **جان إيف امبرير** Jean-Yves Empereur، بينما تشرع جامعة سنجور في فتح أبوابها بالإسكندرية، فضلاً عن بناء قصر العيني الجديد بكل دلالاته التاريخية، فقد ارتبطت نشأته باسم أحد رجالات فرنسا في مصر في القرن الماضي.

الرجل اسمه **كلوت بك**، وكان مع آخرين ممن أتوا إلى مصر وساعدوا **محمد علي** في عملية التحديث، وكان تأسيسه لقصر العيني.. أهم المستشفيات المصرية في التاريخ الحديث، البداية الحقيقية لدخول الطب الحديث إلى مصر، وزوال عصر الطب الشعبي المعتمد على تذكرة داود باعتبارها المصدر الأهم إن لم يكن الأوحد في علاج المرضى، وقد ظل للفرنسيين النصيب الأكبر في مدرسة الطب إلى أواخر القرن الماضي بعد أن نجح المحتلون الإنجليز في إزاحة أغلب أساتذة المدرسة من أبناء السين ليحل محلهم آخرون من أبناء التيمز!

اقتصاديا يعود الفرنسيون من الباب نفسه الذي خرجوا منه، باب المواصلات، فالمشروع العملاق الذي يخترق بطن المحروسة.. مشروع مترو الأنفاق يجسد

أكبر المشاريع الفرنسية فى التاريخ المصرى بعد قناة السويس، فضلا عن أن أكبر دولة دائنة لمصر فى الوقت الحالى هى فرنسا، حتى قبل الولايات المتحدة الأمريكية!

سياسيا يسعى الفرنسيون إلى تقديم بديل للمشروع الشرق أوسطى .. المشروع البحر متوسطى، والذى تدل عليه مؤشرات كثيرة أهمها المناورات البحرية التى جرت مؤخرا تحت اسم كليوباترا ٩٦ وشارك فيها الفرنسيون والإيطاليون مع المصريين، كانت ساحتها البحر المتوسط.

سياسيا أيضا فان حكومة باريس تبقى أكثر الحكومات الرئيسية فى المجموعة الأوربية رغبة فى أن يكون لهذه المجموعة دور أهم فى المفاوضات الشاقة التى تجرى بين الجانبين العربى والإسرائيلى بحثا عن التوصل إلى تسوية سياسية فى الشرق الأوسط.

ونخطىء إذ نتصور وكأن تلك السياسات من وضع شيراك، فهى قد سبقت توليه الرئاسة، فسياسات الدول الكبرى تضعها مؤسسات ثابتة ولايؤثر فيها رحيل رئيس وقدوم اخر، ونخطئ أيضا إذ تنصرف أنظارنا الى مفردة واحدة من مفردات تلك السياسات، مثل الاحتفال بمرور مائتى عام، دون الانتباه إلى بقية المنظومة، ونخطئ ثالثا حين نهرع للبديل الفرنسى فرارا من المشروع الأمريكى، إذ يبقى للاختيار العربى سبقه على الاختيار الشرق أوسطى أو الاختيار البحر متوسطى. . ومرحبا بفرنسا ولكن بتحفظ!



ابتهاج الحسينى

الثقافة الفرنسية فى مصر

نمـــاذج مـن أبـــرز أعـمــال ممثليـــهـــا

تكمن أهمية الثقافة الفرنسية فى مصر فى كونها لغة الصفوة التى حرص المتعلمون على التحدث بها فى أثناء الاحتلال الإنجليزى. ولعل غزوة بونابرت وما ترتب عليها من آثار علمية وتاريخية وثقافية وما تجلى فى كتاب وصف مصر خير شاهد على ما احتلته مصر من موقع فى العقلية الفرنسية. وتعتبر مشاركة الصفوة من المصريين فى الجمعيات العلمية الثقافية الفرنسية دليل أخر على أهمية الثقافة الفرنسية فى وجدان المصريين منذ زمن بعيد.

لقد اعتمد محمد على، على المهندسين والأطباء وعلماء من السان سيمونيين الذين وفدوا إلى مصر للمساهمة فى التحديث الذى أراده، كما أنه قد أوفد لأول مرة فى الشرق وفودًا طلابية علمية لتنتفع بالعلم الفرنسى، ولعل رفاعة الطهطاوى وغيره من أقرانه مثال ساطع على هذا.

واستمرت تلك الظاهرة خلال العقود التالية. صحيح أنها تراوحت بين الفتور والحرارة، إلاأنها ظلت قوية وثابتة وبقيت الجرائد الفرنسية تشكل مصدرًا من المصادر التى ألهمت حماسة النخبة الوطنية المصرية، لما نشرْت من مقالات لقادة هذه النخبة، ولعب العلماء الفرنسيون دورًا أكبر فى التدريس بالجامعة الأهلية، كما عهدت الدولة لعلماء الآثار الفرنسيين بإدارة المتاحف والكليات المتخصصة فى مصر.

ولعبت البعثة الفرنسية التى أدارت مدارس فرنسية عديدة، إضافة إلى كثير من الأديرة فى الدلتا والصعيد، أدوارًا فى التأثير على الأدب ورجال السياسة، حتى أصبحت اللغة الفرنسية لغة حية فى المجتمع المصرى؛

ولعل نصوصًا كثيرة (معاهدات وتقارير ووثائق.... إلخ) قد تم تدبيجها باللغة الفرنسية فى الدواوين المختلفة للدولة.

وانتشرت فى القاهرة والإسكندرية الصالونات الثقافية ذات الطابع الفرنسى وكان أهمها: صالون: مى زيادة، وهدى هانم شعراوى، وقوت القلوب الدمرداشية ونيلى فوشر وطه حسين وسامى جبرة وغيرهم. والمعروف أنه خلال الحرب العالمية الثانية تعاطف المصريون مع الفرنسيين المقيمين بمصر كما أن الجرائد والمجلات والكتب العلمية، إضافة إلى المعهد المصرى الذى أسسه بونابرت وجمعية الآثار الشرقية، كل ذلك ساهم إلى حد كبير فى تعميق الصداقة بين الشعبين.

ولعبت أعمال الفنانين الفرنسية التى اقتنتها متاحفنا القومية: أعمال المستشرقين وفنانى القرن العشرين، وأعمال رسامى القرن التاسع عشر*، ومجموعات الإسكندرية الخاصة** دور السفير فى هذا اللقاء الحضارى الذى تم بين الشعبين***.

فى ظل هذا اللقاء المشترك، وكما شدت مصر فى الماضى المولهين بحبها (Egyptomannia)، نجد أنها قد باشرت أيضًا هذا السحر على مولهين جدد، جاءوا ليؤكدوا اهتمامهم وحرصهم على دراسة مصر، من هؤلاء كان جان مارى كاريه وليتبرچيه، اللذين جاءا ليحللا أهم مراجع الأدب الفرنسى الخاص بمصر، والذى بدأ منذ القرن السادس عشر وحتى عام ١٩٣٤.

سوف نقتصر هنا على توضيح هذا الاهتمام الذى قام به رحالة ليسوا عاديين، بل كانوا ينتمون لمجالات الفلسفة، والأدب، وعلم الجمال، والتاريخ. إلا أن ما جمعهم أنهم جاءوا جميعهم خلال القرن العشرين. وسنتخيرُ واحدًا من كل مجال لنرى كيف أسهمت مصر فى صقل تجربته وأدائه الذى عبر به عن حيوية هذا الالتقاء.

١ - مجال الفلسفة:

ساهم عديد من المستشرقين فى إطار الحوار الثقافى الدائم بين الشرق والغرب، فى الكتابة عن الفكر العربى والإسلامى من خلال علاقاتهم الوثيقة بالواقع المصرى الذى عايشوه عن قرب، وتحول المنتوج الثقافى من خلال ماكتبوه من المعاينة السطحية للرحالة، إلى التحليل الدقيق والعميق للفلسفة العربية الإسلامية فنجد أسماء مثل لويس ماسينيون Louis Massiyny وتيار دى شاردان Teighard de chardain وجان جرينيه Jean Grenier، ورينيه جينون René Guénon وغيرهم. وسنتخير رينيه جينون من بينهم للحديث عن إسهاماته فى هذا المجال.

ولد جينون فى نوفمبر ١٨٨٦ بمدينة بلوا وتوفى فى القاهرة ١٩٥١، وتقلب بين المذاهب الفكرية المتعددة، وأظهر ولعًا بدراسات الرياضيات والفلسفة، وكان تقلبه هذا قد تأسس لديه على حب فضولى للمعرفة، وكذا كان انتقاله للمجتمعات المغايرة لمجتمعه وليد هذا الحس الفطرى لديه ومن ثم كان طريق حصوله على المعرفة

* مقتنيات متحف محمود خليل. ** مثل أعمال براك، روالت، كاررو لوت. *** أقيمت فى مصر وباريس فى الوقت نفسه معارض فى أعوام ١٩٣٧، ١٩٤٩، ١٩٧٧.

يتمثل فى لذة التنقل بين المجتمعات المختلفة، إذ لايمكن على الإطلاق أن يصل مجتمع ما فى رأيه من خلال معارفه التقليدية إلى معرفة مكتملة ومكتفية بذاتها. لقد أهمل جينون عالمه الغربى بعد أن كفر بماديته التى قتلت فى نظره الروح والفلسفة متصوراً أنه إذا أراد الغرب أن يولد من جديد فعليه أن يتبع الدرس الشرقى الذى سيكون سبباً فى بعثه بعد موته . حضارة الغرب بالنسبة إليه إذن هى حضارة مزيفة، وعلى الغرب أن يخرج من عزلته وعرقيته. وقبل هجرته إلى الشرق، نجد أنه قد هجر مجتمعه على المستوى النفسى، حينما درس المذاهب الهندوسية والصوفية وتعاليم التصوف الإسلامى، وكان وفاة زوجته فى عام ١٩٢٨ الحلقة الأخيرة فى ارتباطه بوطنه فرنسا. فرحل إلى مصر فى أواخر حياته واعتنق الإسلام وغير من اسمه ليصبح عبدالوهاب يحيى، ويتزوج من ابنة أحد مشايخ الأزهر.

لقد جذب جنيون حاضر الشرق وماضيه على السواء فتعرف بالخصائص الشرقية لفلسفة مدرسة الإسكندرية وأكد على دور الفلسفة العربية وفضائلها على الثقافة الأوروبية فى عصورها الوسطى. ولم تقتصر دراسته على الشرق العربى فحسب، بل امتد اهتمامه إلى التراث الهندى الهندوسى، والبوذية، وأكثر من ذلك فقد دافع عن هذا التراث ضد كل من حاول تشويهه أو تقديمه بصورة هزلية من المستشرقين، إضافة إلى أنه حاول أن يثبت أن العلم الأوروبى أيضاً، من الممكن أن يوضع فى هذا الموضع الهزلى نفسه بل انتقد تناقض الغرب، ومساوئ الفردية الغربية. لقد كان جنيون أحد أكبر القادة الكبار لمدرسة النقد الأوروبى التى ضمت كبار رجالات الفكر والثقافة فى أوروبا، مثل نيتشة ودستوفسكى وغيرهما، إلا أنه الوحيد الذى دفع ثمن صرخات الخطر التى أطلقها ضد نزعة التفاؤل الغربية التى آمنت بالتقدم الواثق للعصور الحديثة.

لقد شك جنيون أيضاً فى الأسس التى قامت عليها النهضة الأوروبية وفى مبررات العودة إلى الحضارة اليونانية الرومانية التى لم ير فيها سوى انحراف يعبر عن موت كثير من الأشياء فى حياة البشر، لتبقى الاستعارة الميتة والخارجية لحضارة ولت منذ القديم، ولم تحيى حياة التطور الذاتى.

إن ما كان يعنى جينون هو جوهر الأشياء، وليس الحقيقة الخارجية التى بُنى عليها العلم الأوروبى الحديث، الذى كفر به لدرجة شكه فى أن تكون العلوم الطبيعية والرياضية مستوحاة بطريقة تجريبية من مفهوم جديد للفلسفة، التى رفض تعريفاتها الأوروبية إذ فصلت الإنسان عن الكون فأصبحت منها فلسفة دنيوية تستند إلى الحكمة الإنسانية، مطالباً بالعودة لما اعتبره محكمة الحقيقة، التى تكمن - فى نظره - فى دراسة العالم ككل، وقبول أن تكون الحكمة الإلهية هى المتحكمة فى الكون وفى هذا السياق تصبح الفلسفة خطوة للأمام، أى مجرد طريق يقودنا إلى الحقيقة الأولى.

ويعزو جينون هذا التناقض الظاهر بين حضارتى الغرب والشرق إلى تلك الوضعية الجديدة للحداثة الغربية عندما خرجت عن تراثها المسيحى. التناقض إذن وليد الخروج عن التراث فى العالم الغربى، كما أن الادعاء بتميز الحضارة الغربية وسموها[1] ادعاء مغرض

فى نظره، لأن الغرب يفرضه بالقوة على شعوب أخرى لاتستطيع مطالبة الغرب بشىء .

إن الفلسفة فى نظر جينون لايمكن أن تغير طبيعتها الفلسفية الأولية التى لم تكن ولن تكون إلا طريقًا يقودنا إلى الحكمة وإن التناقض الحالى بين الغرب والشرق الذى يعتمد على التناقض بين المادة والروح لن يستمر، خاصة عندما يعود الغرب مرة أخرى إلى تراثه، أى عندما يعود إلى الشرق لاستيحاء الحقيقة الأولى، هى محاولة إذن لإنقاذ الغرب من فوضويته. وإذا كان الغرب مطالبًا بالدفاع عن نفسه، فليس لأن الشرق يتهدده، ولكن للدفاع عن نفسه من نفسه، ليخرج من هذا الطريق المسدود الذى وضع نفسه فيه، بسبب انحرافاته التى قادته إلى المادية، وعلى الغرب إذن أن يتصدى لميوله التى إذا تركها إلى نهايتها ستقوده إلى الخراب والدمار. والشرق لايبغى سيطرة ولاهيمنة، يطلب فقط استقلاليته وسلامته وهو ما يراه جنيون شرعيًا.

أما فى مجال الكتاب فسنجد اناتول فرانس، ومـوريس بارس وكلود افلين وبول مـوران، واندريه چيد، وميشيل بتيور وجان كوكتو وهو ماسنختار التحدث عنه.

چان كوكتو Jean Cocteau (١٨٨٩ ـ ١٩٦٣)

كان أول لقاء لكوكتو بمصر قد تم فى عام ١٩٣٧، وفى عام ١٩٤٩ أتيحت له الفرصة مرة أخرى، وذلك بمناسبة الإشراف على جولة مسرحية بمصر ، وهو ما أتاح له تحرير يوميـاته التى أصدرها تحت اسم «معلهش»، من خلال رؤيته للمناظر الطبيعية، والحضارة المصرية القديمة التى أحبها، وأيضا متابعته للأحوال الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمصريين، وعبر عن أحوال ما قبل الثورة التى كانت تغلى بها القاهرة، مذكرًا بأن الحديث أو الحركة لم يكن مأمون العواقب فى القاهرة [٢] فى ظل حكم خمسين أسرة تهيمن على الأمور فى غياب الطبقة الوسطى [٣]. يصف كوكتو الحفلات والتبذير والبذخ الذى تعيش فيه تلك الأسر. ويشده لقاء رجل من طراز فريد، فقد زار طه حسين فى بيته الأنيق البسيط فى الوقت نفسه، فى أثناء إجباره على عدم الكتابة من قبل الرقابة. ويصفه كوكتو: بأنه أعمى، لكنه الأعمى الذى يرى بعيدًا جدًا، أكثر مما هو مسموح برؤيته. لقد كتب كوكتو ليسجل إعجابه واحترامه لهذا الرجل الذى يملك من القوة وهو فى الظل أكثر مما كان يملك وهو فى الوزارة. فهو مصدر للاستشارة والحب، كما أنه مصدر للخشية والكره. ويتعجب كوكتو من هذا الرجل حين يتكلم لايقول «قرأوا لى»، ولكنه يقول «قرأت»، يهتم حين يتكلم بما يمكن أن يُرى، وليس بالمسموع. ويعبر كوكتو عن شعوره فى معية طه حسين وكأن آثار مصر القديمة وجدت لها من جديد معنى، وتوقفت عن أن تكون هدفًا للزيارات والنزهة [٤]. وبدأت صداقة بين الرجلين، أجبرت طه حسين على الخروج عن صمته ليكرس مقالاً بالعربية عن صديقه كوكتو، وينتهز الفرصة وينكر بالرقابة المفروضة عليه، عندما رأى أنه «إذا كانت حقول السياسة والاجتماع مغلقة، فالحمد لله أن استطعنا أن نجد فى الأدب المحض، بعضًا من المواساة والعزاء، فمتى سوف تستيقظ مصر من سباتها الطويل [٥]؟!

عشق كوكتو مصر وأبناءها وأخذ يصف فى يومياته بأسلوب رقيق وشاعرى وبكل دقة أصغر التفاصيل فى

حياة هؤلاء البسطاء، أخذ يعقد المقارنات بين المصرى القديم من خلال التماثيل الفرعونية، وبين المصرى الحديث، ولايجد فارقًا يُذكر، أخذ يتابع أخلاق المصريين وعاداتهم وإكرامهم لضيوفهم متفهمًا تلك الطبيعة بحب واحترام تلك الصفات التى قد تثير حفيظة غيره من الأجانب. أخذ يتابع تلك النسوة اللائى كن يتخفين وراء براقعهن، وأبدى إعجابه ودهشته من استطاعتهن حمل أشياء كثيرة وثقيلة فوق رءوسهن بتوازن مدهش، كما أخذ يتابع أصحاب الصناعات والحرف اليدوية، وأخذ يصف المهارة والدقة والمثابرة التى يتمتع بها هؤلاء، أما عن الصحافة فقد لاحظ المقالات الكبيرة التى تنشر فى الصحف المصرية لتقوّم اداء الممثلين، وتنقدهم ، وتبين أوجه نجاحهم تفصيلاً، بينما لاتقوم الصحف الباريسية فى عصره بهذا إلا فى سطور قليلة (٦).

إن كوكتو لم يقنع بملاحظاته تلك بل توجه إلى الشباب المصرى ليقدم لهم النصيحة فيبين لهم أن الثورة لاتنتهى أبدًا، وعليهم أن يظلوا فى ثورة دائمة، إذ أن بعد الثورات السياسية تبدأ الثورات العميقة، والتى غالبًا لايُلتفت إليها بالرغم من أهميتها القصوى، هى «ثورة القول والفكر». وقد لاحظ أن المجتمع التركى فى هذا الوقت ـ يتشابه مع المجتمع المصرى فى أن مجتمع الكتّاب لم يبدأ بعد فى الحركة. فلا أحد يدافع عنهم ، ولايستطيعون الحياة. فإذا ارادوا العيش فعليهم أن يغيروا كل شىء بدورهم(٧).

هذا التفهم والحب جعله ينظر إلى الآثار المصرية نظرة العارف المدقق، بل يصنفها إلى مجموعتين «الأولى تنحت الرمل، والأخرى تفتش العقل. «إن مصر هى رحم العالم. فكل خطوة خطوتها على أرضها تثبت لى ذلك.. فى مصر الفرعونية، كل شىء له معنى. وسيكون من السذاجة الاعتقاد بسذاجة تراثها وفنونها. فلم يكن ينحت النحات إلا بأداء الكاتب والمهندس والمفكر»(٨).

لذا لم يكن ينظر إلى المعجزة الفرعونية إلا من خلال بديهية اكتشفها بنفسه تؤكد أولوية الحدس فى الفن المصرى القديم ولايفوته أن يحيى علماء الآثار المصرية الذين لم يدخروا وسعًا فى ترجمة كل ما يتصل بتاريخ الفراعنة، وفك رموز الهيروغليفية. ومن جانبه حاول أن يفهم تلك التعبيرات الفنية والرسوم التى على المعابد ويترجمها رابطًا بين التعبير الجمالى المرسوم أو المكتوب وبين أسلوب العمارة الرشيق.

وفى مجال من اشتغلوا بالجماليات سنجد أيضًا من أولع بمصر وكتب عنها، مثل كامى موكلير، وإيلى فور، وأندريه مالرو وأندريه لوت الذى سنختار التحدث عنه.

ـ اندريه لوت André Lhote (١٨٨٥ ـ ١٩٦٢).

لم يكن اندريه لوت فنانا تشكيليًا فقط، ولكنه كان كاتبًا ايضًا، وناقدًا، ففى كتابه «الأعمال الفنية العظيمة للرسم المصرى» الذى صدر فى ١٩٥٤، كشف عن فهم عميق للفن التشكيلى المصرى باعتباره قد ألهم الفن الغربى منذ جوجان. لقد اهتم لوت بشكل خاص «بمقابر النبلاء» من الأسرة الثامنة عشرة إلى الأسرة العشرين ثم استخلص منهجًا خاصًا به فى النقد التشكيلى، تمحور حول القيمة التشكيلية؛ حيث وجد أن كل نقد يتجه نحو الصور عليه أن يدرس ما أسماه «بالمتغيرات التشكيلية»، وهى الرسم، واللون، والقيمة.

هذه العناصر الرئيسية الثلاثة تتهيأ تبعًا لضرورات الإيقاع، مضافًا إلى هذه القيم المطلقة ما اسماه «بالتذكارية»(١).

إن العلاقة بين الفن والطبيعة، كما رآها **لوت** تكمن فى فكرة التشابه، وأهمية الذكاء فى التفاعل مع العمل الفنى، والخصائص الإبداعية النقدية ونفعية النظريات ومزايا اللغة التشكيلية غير المباشرة، والقيمة العاطفية للهندسة، والسلطة الثورية للتراث (١١).

من خلال هذه المعايير العامة درس **لوت** «المتغيرات التشكيلية» وعلى رأسها الرسم. ووجد أن الفن المصرى يتواكب بأعجوبة كبيرة مع هذا الأسلوب الذى يجعله معاصرًا، وأكثر من ذلك يكتشف **لوت** فى هذا الفن المصرى إرهاصات ثورة سيزان الفنية، بل والتكعيبية.

وفيما يتصل بمشكلة اللون، فقد رأى أنها فى علاقة مباشرة مع درجات لوحة ألوان الفنان المصرى والتى على كونها محدودة، فقد قدمت تمجيدًا للفروق اللونية، وهو ما يعزى إلى علوم العلاقات: مثل الرمادى الأخضر، مرورًا بالرمادى الأزرق موضوعًا على شريط أبيض ضيق، قريبًا من البرتقالى، .... إلخ ويتدخل الأبيض والأسود باستمرار فى هارمونية الألوان والتحكم فى درجتها(١٢).

ويطبق **لوت** أفكاره الجمالية تلك على ما أسماه «بموائد القربان» الخاصة بالأسرة الخامسة عشرة، فيرى أن الفراغات بين الأطعمة محسوبة لكى تتسق ديكوريًا مع «الحواف» الممثلة باللحم والفواكه. وعلى وجه العموم فإن ألوانهم خفيفة وكأن عليها مسحة روحية ولقد رأى عكس ذلك خلال حكم الأسرة التاسعة عشرة، فإن المكونات كانت أكثر كثافة إذ تبدو مثل مرصوصة حلوة اللون كثيف. وتظهر زهرة اللوتس متوجة كل شىء تنزع للاختفاء لتحل محلها انتفاشة كثيفة من الأعشاب الخضراء. ويرى **لوت** أنه يمكن أن يرى فى هذا التوالد الواقعى تأثرًا بفن تل العمارنة(١٣).

لقد قام اندريه **لوت** فى أثناء إقامته بمصر بالتدريس بأكاديمية الفنون الجميلة، ولقد أثرّ تواجده هذا على أفكار المعاصرين من الفنانين المصريين الذين انتبهوا إلى الفن الفرعونى بالعودة إليه، ومن ثم إلى أصولهم البعيدة. إذ كان الغرب نفسه قد بدأ فى تدريس فنانى ممفيس وطيبة فى مدارسه.

وفى مجال من اشتغلوا بالتاريخ والآثار نجد **إتيان دوريتون، وفرانسوا دوما، وإداوارد إيريو، وجاك بيرك، وبيير جوجيه** الذى اخترنا الحديث عنه.

بيير جوجيه P. Jouguet

مؤرخ نابه ذو ثقافة عالية، وذو نزعه إنسانية، وعالم، ورجل يقيم للقلب وزنا، يعتبر من أكبر المتخصصين فى الحضارة الهيلينيه المعاصرة. أمضى قسما كبيرا من حياته فى مصر (١٤) منذ أن بدأ فى أول مهمة للبحث عن الآثار، مرورًا بأعماله الخاصة عن علم البرديات، وبوظائفه التى احتلها، مديرًا للمعهد الفرنسى للآثار بالقاهرة، ثم أستاذًا بجامعتى القاهرة والإسكندرية، أو من خلال كتبه التى ألفها عن العصر الهيلنستى فى مصر. وإسدائه النصح والخبرة لكل من عمل بالآثار والتاريخ المصرى، إضافة إلى أنه استطاع تكوين أجيال عدة من الطلاب المصريين فى المجالات التاريخية ، وظل **جوجية** طيلة حياته فى عيون معاصريه، الرجل الأمين

والمؤمن بانتصار الثقافة. يعمل بدأب وجد ومثابرة دون شعور بالتعب، ولديه حسّ العمل الجماعى والتنظيم، ولقد تمتع بحس نقدى عال، وبحيادية المؤرخ، وبتواضع جم، مما جعل منه التجسيد الأمثل للعالم الجليل. لقد بدأ جوجيه حياته العلمية فى معية التاريخ المصرى، فكانت رسالته للدكتوراه الأولى عن «الحياة المحلية فى مصر الرومانية»، والثانية عن «برديات تيادلفى» ١٩١٣ وأعقبها بكتابه «الإمبريالية المقدونية وتحويل الشرق إلى الهلنستية»، ١٩٢٦، ثم «مصر البطلمية»وتحوى كتبه معرفة واسعة بالشرق : حضاراته، وآثاره. وتمتاز كتبه برصانة الأسلوب ودقته فهو يصل إلى المعنى الذى يريده برشاقة فريدة، وبلاغه لايطاوله فيها أحد.

لقد آمن بوحدة الثقافة باعتبارها أساس الوفاق بين الشعوب، واستمد من النزعة الهيلنستية المعنى العميق لتلك الوحدة، إذ كانتا ـ كما يرى ـ بالفعل هى الشكل الأمثل لهذا الحوار الفنى والخلاق، والذى يظل ـ لديه ـ أساسا لعالمنا المعاصر. إذ أن النزعة الهيلنستية تعلمنا على وجه الخصوص، أن العقل يمكنه، بل ويجب عليه أن يسيطر على كوارث النزعة المادية، كما يعلق أملا على النخبة المثقفة فى أرجاء الأرض لتخطى الكوارث التى غالبا ما تعكر صفو الحضارات ولكى لايكفوا عن التساؤل حول جدوى مايسميه بالبربرية العلمية لعصرنا فى تجاوزها القيم الكونية للعلم العقلى.

والواقع أن هذه النظرة الكونية لجوجيه، لذلك المواطن العالمى الذى عاش فى مصر، تتجلى فى ميدان آخر خاصة بعد كارثة الاحتلال الألمانى لباريس، فهو فى النهاية مواطن فرنسى يرفض هزيمة بلاده، فنجده يلتحق بحكومة فرنسا الحرة، ويعمل من القاهرة مستشارا ثقافيا لها، ويكتب بحس وطنى جارف ليدعو مواطنيه إلى التصدى للاحتلال، وينشر فيهم بوارق الأمل القادمة مع انتصار الحضارة والسلام.

لقد كان يرى هنرى بيير أن حلم جوجيه لم يكن بعيدا عن حلم سقراط، فقد كان ينشد وحدة كل مواطنيه وكل الشعوب الأخرى ذات الحضارة العظيمة بداية من مصر العريقة وحتى الشرق الأقصى، خلف هدف عظيم يعملون من أجله معا[١٥]. هذه الأحلام الإنسانية العريضة، لم تجعله يتخلى يوما عن أن تكون فرنسا فى مقدمة هذه الشعوب، مؤمنا برسالتها لأقصى حد، وبطريقة لاتحتمل نقد سياسة بلاده، ولامراجعتها، وكانت تلك هى نقطة الضعف الأساسية فى فكره، رغم إيمانه بأن الثقافة هى التى سوف تنقذ العالم من الاستبداد، ومما هو عابر، ومن النزعة السياسية للعصر، وبأن هذه الوحدة العالمية سوف تبدأ من أوروبا وتتجه نحو الشرق.

والخلاصة أن هذه الكتابات جميعا تدخل فى إطار محاولة التعرف على الآخر من جانب الثقافة الفرنسية، وتفاوتت مراحل التعرف تلك من الوقوع فى الحب من أول نظرة عند جان كوكتو، إلى الوقوع فى حب الشرق عموماً ومصر باعتبارها جزءاً منه كما تبدى عند رينيه جنيون، إلى الحب بفعل الدراسة ومحاولة الفهم مثلما تبدى لدى أندريه لوت، أو مثلما رأينا لدى جوجيه الذى لم يهتم بمصر والشرق إلا امتداداً للوحدة الإنسانية التى ستتزعمها فرنسا، لقد ربط بين هؤلاء جميعا أنهم كانوا من الرحالة الذين جاءوا إلى مصر وعاشوا فيها وتأثروا بناسها وآثارها وجوها، إلا أنهم كانوا رحالة من نوع خاص ينتمون لحقوق ثقافية ومدارس فكرية مختلفة، ولقد قاموا بصياغة تجربتهم على الأرض المصرية فى أعمال فكرية ، استطعنا من

خلالها التعرف على حقيقة هذه التجارب الثرية، وفى الوقت نفسه على ما كان يدور فى أذهان المصريين فى هذه الآونه: أحلامهم وطموحاتهم الوطنية، وآمالهم فى التحرر والتقدم والخلاص من استبدادية الحكم الملكى. إلا أنه يمكن ملاحظة بعض القصور فى فهم بعض الدقائق فى حياة المصريين ، باستثناء جان كوكتو الذى ذهب بعيداً فى اكتشافاته لأخلاق المصريين وعاداتهم وتقاليدهم، مما يجعلنا نجزم أن الشروط الواجب توافرها لإقامة حوار فعلى بين الشرق والغرب، وما زالت مجرد رغبة نتمناها.

إن ما يكتب تقليديا عن الشرق الغامض الذى يشذ عن المنطق، وفى مقارنته بالغرب العلمى والمادى، هو نتيجة لمعاينة سطحية تفترض أن الأمور ليست قابلة للتغير أو أنها ثابتة وأبدية، ومن ثم يظل الغرب هو ربيب العلم، والشرق ربيب السحر وعالم الروحانيات

إن الدراسة التى تعتمد على التفهم والاقتراب من الظاهرة، هى الدراسة الأقرب للصحة والأجدر بكشف كل ما هو باطن للبحث، وهى الكفيلة بإطلاعه على خباياها ومكنوناتها، ولقد تمتع باحثون كثيرون بهذا النهج مثل ماسبنيون، وبيرك وجوليت آدم، وكما رأينا لدى كوكتو، وهو عكس ما يظهر فى كتابات أخرى تحاول التبسيط، فتسم نفسها بالسطحية مثل كتابات بييرلويس، الذى عزا كل ما لم يستطع فهمه إلى الأوهام والخرافات، وكذا حذا حذوه أندريه جيد فى (كارنييه دى إيجيبت) حينما خلص إلى أن عالم المصريين مازال مجهولا لكثير من المثقفين، ونقول نعم وسيظل إذا لم يقترب هؤلاء المثقفون منه ليفهموه على أرضيته وليس على أرضيتهم الثقافية، التى تعكر عليهم صفو الفهم.

الجانب الآخر الجدير بالطرح هو أن المثقفين الفرنسيين الذين أبدوا تفهما واستيعابا للثقافة المصرية كانوا على جانب كبير من العلم وإتقان اللغة العربية مثل لويس جارديه، وماسينيون، وبيرك وغيرهم ممن يعرفون مصادر اللغة الفصحى والعامية، وهو ما مكنهم من التعمق والوصول إلى معرفة واعية بالثقافة العربية فى مصر، وسيظل هذا الجانب هو المفتاح الحقيقى لإقامة حوار حىّ بين الحضارتين العربية والفرنسية.

إن الخطأ الذى يقع فيه البعض أيضا هو جعل العلم مرادفًا لجفاف القلب، وتلك كانت طامة الحداثة الغربية التى اكتشفها الغرب اليوم، ويحاول أن يتجاوز ما تمخضت عنه من نتائج مأساوية كان لها آثارها على الحوار الحضارى بين الشرق والغرب، ولعل أعمال دريوتون ودوما كانت سباقة فى الغرب لاستشفاف هذا الخطر، وكذلك كانت إسهامات أندريه لوت التى أظهرت ـ كما رأينا ـ الروابط العميقة التى جمعت بين الرسم الفرعونى والمجددين فى الفن التجريدى الحديث.

إن الشرط الضرورى لإقامة حوار ناجح وناجع بين الشرق والغرب، هو الاتجاه ناحية التاريخ والاهتمام بهذا الجانب الحيوى الذى يظهر دائما من وراء الثبات والسكون اللذين فرضتهما الحياة الزراعية فى مصر فأخفيا عوامل الحركة والغليان. إن قراءة التاريخ لتبرز هذه التغيرات العميقة عبر العصور، وتظهر لنا كيف أن مصر كانت وستبقى حقيقة حية ذات تأثير سياسى واجتماعى على مستقبل المنطقة، ومن ثم على مستقبل الحوار المتجدد بين الشرق والغرب.

الهوامش .

(١) Paul sesant: René Guénon, La Colombe, 1953, p. 27

(٢) Maalash: Jaurnal El úne Tourneé de théâtre, Faflimaual, 1949 P. 39.

(٣) Ibid, P. 3

(٤) Ibid, P. P. 52 - 35.

(٥) Ibid, P. 85.

(٦) Ibid, P. 07.

(٧) Ibid, Op. An P. 170.

(٨) Ibid, P.P. 89 - 90.

(٩) Ibid, P.19.

(١٠) vAndré Lhote: Les Chefs D'oeuvre ale La peinture Egypteinne, Hachette, 1954, p. 8.

(١١) Azar: Andre Lhote en Egypte, 1977

(١٢) Ibid, P.32.

(١٣) IBid, P. 34.

(١٤) Hommage Perre Jouguet.Revudn Caire, Mai, 1956, No 130. P. P. 1 -2

Ibid, P. 94.



عادل صبحى تكلا (*)

جورج حنين

ولد جورج حنين فى القاهرة عام ١٩١٤ من ام ايطالية واب مصرى. ولما بلغ السادسة من عمره التحق بالمدرسة الابتدائية ولكنه عاد إلى والديه بعد اليوم الأول رافضا الذهاب إلى المدرسة مرة أخرى وباءت كل الجهود بالفشل لإقناعه بضرورة التحاقه بالمدرسة وفى النهاية تنازل والداه عن إصرارهما واحضرا له مدرسا بالمنزل حتى عين والده سفيرا لمصر فى إسبانيا ثم فى إيطاليا. وفى روما التحق بليسيه شاتوبريان الفرنسية ولكن قبل ان ينهى دراسته نقل والده إلى القاهرة والحق الابن بليسيه باستور فى باريس حيث حصل منها على البكالوريا. ثم حصل على ليسانس الحقوق من جامعة السربون كما حصل ايضا على ليسانس الآداب فى التاريخ من الجامعة نفسها.

* استاذ الأدب الفرنسي بآداب بنها، جامعة الزقازيق.

جورج حنين هو نتاج هذا الزلزال السريالى الذى قلب عالم الأدب فى معظم بلاد العالم فى القرن العشرين. هذا الزلزال الذى فجر من أعماق الإنسان نصوصا غريبة وعميقة هاجمت أهدافا ذات معنى وأخرى لا معنى لها، نصوصا مقروءة أو منطوقة، فى محاولة هائلة من الكائن الناطق للتوجه نحو أصول «الكلمة» ومصادر الخيال وينابيع الصمت.

جورج حنين هو ايضا ذلك الأديب المصرى الذى أعطى مصر نصيبها من هذه «الآداب الجميلة»، والذى مكنها من المشاركة فى هذا المهرجان العالمى للخيال. وهو ايضا المعبر الأمين عن حركة أدبية - فكرية - فلسفية استهدفت تحرير الفن من الرواية ذات الطابع العائلى أو الطابع التاريخى، كما استهدفت أيضا تحرير القصيدة من الشكل التقليدى والشكل التعليمى.

وقد حاول كثيرا إلغاء المحرمات والمحظورات، وتذوق اللاجدوى، وسماع الصمت، والإمساك بروح الفكرة وهى بعد لم تولد. ورغم إدراكه لعبثية المحاولة والتقدم إلى الامام فى هذا الطريق وصعوبة البحث إلا أنه واصل الطريق حتى النهاية فى هذه المحاولة المستحيلة.

يشغل جورج حنين مكانا مرموقا فى تاريخ الفنون والآداب المصرية، كما يشغل ايضا مكانا مشرفا فى الآداب المكتوبة بالفرنسية. ففى مصر كان فى طليعة المثقفين الذين ناضلوا بشجاعة لتحرير الفكر والحلم والخيال من كل المعوقات. فكان من أوئل الذين نقلوا الحركة السريالية إلى مصر، هذه الحركة التى مازالت آثارها بادية حتى الآن فى مختلف أنواع الفنون.

لقد غذت كتاباته خيال الفنانين المصريين. وحرض قلمه فرشاتهم وألقى قلقه بظلاله على لوحاتهم. ولقد شارك جورج حنين فى النشاط الثقافى المصرى ولم يبلغ بعد من العمر عشرين عاما. فمنذ السادسة عشرة من عمره كانت كتاباته نورا مبشرا معلنا عن المغامرة الكبرى التى خاضها هذا الشاعر المبتدئ المدهش. وقد ظهرت كتاباته أول ما ظهرت سنة ١٩٣٤ فى مجلة «Un Effort» التى أصدرتها جماعة «التجريبيين Les Essayistes» كما نشر فى العام نفسه مسرحية «متابعة ونهاية(١) Suite et Fin» و «استدعاء القذارة (٢) Rappel a l'ordure». ولقد أسس مع مجموعة من أصدقائه سنة ١٩٣٩ جمعية أدبية أطلق عليها اسم «الفن والحرية»، كما أسس دارا للنشر أسماها Masses «الجماهير» منطلقا من حماس الشباب وقوته وقد بشرت جمعيته الأدبية بالعودة إلى فن مستقل تماما بعيد عن التوجهات السياسية والأيديولوجية متحررا من كل قيد نازى أو فاشى، تلك الحركات السياسية التى كانت تكسب فى ذلك الحين كل يوم أرضا جديدة وأنصارا عديدين.

وبدءا من عام ١٩٤٠ كتب جورج حنين فى مجلة التطور عددا من المقالات الجريئة جدا فى ذلك الحين(٣) وكان أحد المحررين المنتظمين لعدد من المجلات وجرائد العصر خاصة المجلات الآتية: «دون كيشوت»، «الأسبوع المصرى»، «التقدم المصرى»، «المرأة الجديدة»، «البورصة المصرية»، «مجلة القاهرة»، «المجلة الجديدة»، «وطنى»، «المعرفة»، «المصور»، «الوطن».

لم يكن جورج حنين فنانا مبدعا فقط ولكنه كان أيضا مثقفا ومفكرا عظيما عرف أبناء وطنه بالفكر والثقافة الفرنسية. كان واحدا من الذين تذوقوا وعرفوا قدر الشعراء والكتاب الفرنسيين «لوتريامون Lautreamont ورامبو Rimbaud ومالارميه Mallarme وأندريه جيد André Gide وهنرى كاليه Henri Calet» الأمر الذى كان له كبير الأثر على الأدب المصرى فى الأربعينيات والخمسينيات. وكان لجورج حنين مراسلات منتظمة مع عدد من معاصريه المشهورين مثل أندريه جيد، وأندريه بروتون، وهنرى ميشو، وهنرى كاليه وايف بونفوا.

André Gide, André Breton, Henri Micaux, Henri Calet et Yves Bonnefoy..

ويمكننا بذلك أن نقارن مكانة جورج حنين فى الأدب المصرى وتأثيره على معاصريه والذين جاءوا بعده بمكانة Lautreamont وتأثيره على الحركة السريالية الفرنسية. ولقد اعترف أندريه بروتون A. Breton فى مناسبات مختلفة وأحاديث عديدة بالدور الذى لعبه جورج حنين وإضافاته للحركة السريالية.

ومع بداية الثمانينيات ظهر العديد من المقالات عن جورج توضح المكانة الحقيقية التى لا يشغلها فى عالم الأدب والفكر. هذه المكانة التى ظلت تكبر مع مرور السنوات بفضل ازدياد عدد نقاد الأدب المعنيين بهذا الكاتب الذى ترك بصماته التى لا تنمحى على إحدى الفترات الهامة جدا المليئة بالاضطرابات فى القرن العشرين (الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ ـ ١٩١٧ ـ الحرب الأهلية الإسبانية ١٩٣٦ ـ ١٩٣٩ ـ الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ ـ ١٩٤٤). ويمكننا أن نشرح الصمت الذى ألقى بأستاره على هذا الكاتب أثناء حياته وبعد وفاته فى ١٩٧٣ بأن جورج حنين عندما أدرك أن الكلمة وحدها



چورج حنين

لم تعد كافية لتحرير الإنسان من قيوده رفض نشر معظم مؤلفاته بل وأكثرها أهمية. لقد أراد في حياته أن يكون قليل الانتشار وكان يهرب من الشهرة المؤقتة ولم يكن هناك شئ يجذبه سوى قارئ واع قادر على التوقف عدة ساعات أمام كلمة واحدة أو جملة واحدة. لم يكن يريد لكتاباته أن تكون موضع تسلية وتمضية وقت لدى الجمهور الكبير بل كان باحثا عن النخبة القادرة على تذوق فنه وتقدير قيمته الحقيقية. وهكذا فعند وفاته كان الذين يعرفونه عددا قليلاً من الناس. عدد قليل ولكنه يدرك أن الذى غادرهم إلى العالم الآخر كان شاعرا عظيما واسما كبيرا سوف يصمد أمام مرور الزمان، وهم فعلا لم يخطئوا التقدير.

بالرغم من أن معظم أعماله قد نشرت بعد وفاته بمعرفة زوجته، فإن جزءا هاما لا يمكن إهماله قد نشر فى مصر وفرنسا أثناء حياته. ففى عام ١٩٣٨ نشر فى باريس بعضا من قصائده بعنوان «هذيان الوجود [٤] Deraison d'etre»، وقد أحدث نشر هذا الكتاب فضيحة فى مصر وكان عنوانه وحده كافيا لاعتباره تحديا لكل قيم الشرق. وفى عام ١٩٤٧ نشر فى باريس أيضا فى مطبوعات «منتصف الليل Editions de Minuit» زمن فتاة صغيرة [٥] Un temps de petite fille»، وفى عام ١٩٥٦ ظهرت فى باريس «العتبة الممنوعة[٦] Le Seuil interdit».

كما شارك فى أعمال جماعية مثل «الشعر السريالى[٧] La Poesie surealliste»، حيث كتب فيه Lu-crezia, Wally, Beau Fixe ومثل: دائرة المعارف السياسية الصغيرة [٨] Petite encyclopedie pol-itique التى كتب فيها أربعة وعشرين مقالا.

وكان مكانه محجوزا فى المجلات الأدبية ذات الأهمية الكبرى. فقد ظهر له Un Luxe de Combat» فى مجلة «L'Arc»[٩] وكتب مقدمة كتاب «مختارات من الأدب العربى المعاصر[١٠] Anthologie de la Itterature arabe contemporaire» والقى عددا من المحاضرات نشرت تباعا فى «مجلة المحاضرات الفرنسية فى الشرق [١١] Revue des conferences francaises en Orent».

ثم تتابعت مؤلفاته التى نشرت بعد وفاته[١٢] اعتبارا من ١٩٧٧. وقد ظهرت فى هذه إيضاحات عن مؤلفات لم يسبق نشرها جنبا إلى جنب مع مؤلفات سبق نشرها. ويعود الفضل فى هذا النشر إلى زوجة الشاعر التى قامت بهذا العمل الجليل خدمة للفن والأدب.

إن مشكلة جورج حنين الحقيقية تتركز فى محاولته تحرير الإنسان من قيوده. ولتحقيق هذا الهدف لابد من إلغاء الزمن الذى يسجن الإنسان فى عصر محدد ولابد من تخليصه من القلق الذى يشعر به تجاه الموت عن طريق إخراجه من حصار الزمن للوصول إلى منطقة «اللازمن» وهكذا فإننا نجد انفسنا أمام شاعر لا يطلب من الزمن أن يتوقف عن السريان ومن الساعات السريعة أن توقف دوراتها حتى يستطيع أن يتذوق رحيق الحب مع الحبيبة كما قال الشاعر الرومانسى **الفونس لامارتين** Lamartine فى قصيدته الشهيرة «البحيرة» ولكننا أمام كاتب يحلم بإلغاء الزمن كلية والاتحاد مع المكان حتى يصبح جزءاً من الكون الذى تتحد عناصره وتتناسق لتكون كلا متجانساً لا يمكن فصل الجزء فيه عن الكل. إننا لسنا أمام شاعر يتشبه بالبجعة التى تمزق

أحشاءها لتطعم صغارها مثلما قال الشاعر الفرنسى A.de Musset ولكننا أمام كاتب يدعونا لكتابة الشعر الجماعى. إن **جورج حنين** أديب لا يطلب من الموت أن يرفع شراعه ليبحر بنا لأن هذا البلد يصيبنا بالملل كما قال **بودلير**، ولكنه كاتب يرى فى الموت اللحظة الهاربة التى يجب أن نمسك بها لكى يتحقق لنا الاتحاد والالتئام بالكون الكبير. إنه لا ينظر إلى الملل كما نظر إليه **بودلير** على أنه ذلك الوحش الوديع الذى يبتلع العالم كله إذا تثاءب، ولكنه يتعامل مع الملل على أنه أحد مكونات المصير البشرى التى يجب أن نحاربها بالبحث الجاد العميق فى المناطق التائهة والمعتمة، على أمل فهم اللامعقول وما وراء الطبيعة.

ولقد نشر **جورج حنين** فى عدد فبراير ١٩٣٥ بيانه الأول عن «اللامعقولية» وجاء به «لا شىء عديم الجدوى مثل الحقيقة ..... لماذا إذن نبحث عن الحقيقة فى المكان الذى لا توجد به - هناك خارج نفوسنا بينما لم نستنفد بعد المصادر الداخلية ولم ننته من اكتشافها؟ إن العالم الحقيقى الوحيد هو ذلك العالم الذى نقيمه فى مواجهة الآخرين... هيا بنا إلى الأمام فى اتجاه اللامعقول،... إنه صنعة بالنسبة للواقع، حقيقة بالنسبة لى أنا، بالنسبة لمنتهى ذاتى. لنكتب أى شىء نابع من داخلنا غير وافد من مصادر خارجية وغير قابل للنقل أو الاستعمال فى العالم الخارجى».

إن دعوة **جورج حنين** ليست موجهة إلى «القارئ المنافق» كما عند **بودلير** ولكنها موجهة إلى «كل إنسان مستعد لطرق كل الأبواب لعبور العتبة الممنوعة».

لقد كان بحثه محكوما عليه مسبقاً بالفشل. ولكن لماذا اتجه إلى هذا الطريق وهو يعرف تماما أنه طريق مسدود؟ إن الإجابة بسيطة ونجدها عند **محيى الدين ابن عربى** عندما قال فى معرض حديثه عن الحقيقة المطلقة «لاتبحث عنى فى داخل نفسك لأنك سوف ترهق نفسك دون جدوى ولا تبحث عنى خارج نفسك لأنك لن تصل إلى شىء ولا تكف عن البحث عنى لأنك سوف تصبح تعيسا». البحث هو المهم فى حد ذاته وليست النتيجة. إن المتعة كلها تتركز فى البحث عن الإدراك.

فليس من الغريب إذن أن يتوجه **جورج حنين** بسؤاله إلى الفلاسفة والمفكرين ورجال الأدب، باختصار فإنه توجه إلى كل الذين سألوا أنفسهم السؤال نفسه وكل الذين عانوا نفس القلق والتوحش. لقد كان من الطبيعى أن يتوجه إلى الإسكندر الأكبر هذا الشاب الإله - الذى أدرك عبثية الوجود بعد أن دان له كل العالم المعروف فى ذلك الحين. لقد أمضى الإسكندر الأكبر السنوات الثلاث الأخيرة من حياته فى هذيان يقترب من الجنون وهو يتساءل عن حقيقة الأمجاد التى حققها وقيمتها الفعلية ما دام الموت يتربص به. لقد توجه أيضا فى بحثه إلى **جوليان** ملك الروم والمعروف فى تاريخ الكنيسة المسيحية باسم «**جوليان المرتد** Julien L'Apostae» الذى كان يحتقر الأمجاد المؤقتة ولم تكن تطارده سوى فكرة واحدة وهى كيف يصل إلى منابع الحياة، كيف يحقق الاتحاد مع الكون، كيف يدرك الحكمة.

كما بحث **جورج** عن إجابة على أسئلته عند **أندريه بريتون** مؤسس الحركة السريالية، والشاعر الفرنسى الشهير **إيلوار** Paul Eluard. لقد خاض كاتبنا هذه المغامرة الفكرية وحيدا، واقتحم المناطق الممنوعة على أمل أن يخرق حجب الظلام ويكشف الأسرار، ولكنه للأسف

كان يعود من هذه المناطق خاوى اليدين، ممزق القلب. لقد لجأ إلى كل وسائل المعرفة وطرق كل الأبواب وعرض نفسه لمخاطر عديدة ولم يوقفه شيء. وبوصفه أديباً سريالياً مؤمناً بهذه الحركة الفنية الفلسفية اقتحم عالم الشعر والحلم والمرآة فى محاولة مستميتة لاختراق السر الكبير والكشف عنه.

إن مؤلفات جورج حنين جاءت على شكل كاتبها، مؤلفات تهرب من العقل ويصعب إدراكها أو الإمساك بها. فضلا عن طبيعة مادة البحث التى تتركز فى محاولة إدراك مغزى الجوهر البشرى والكشف عن سر الوجود، الأمر الذى ظل حلما للبشر منذ أن وجد الإنسان على الأرض. فى كل مرة حاول الإبحار فى هذا اليم الزاخر اصطدم بسدود على الطريق، ولم يكن يتلقى سوى صدى الصمت يتردد فى اللانهاية. لقد تعذب كثيرا من هذه الظلمة فجاءت كتاباته على شاكلة فكره وقلبه دامية بغزارة.

ولما اشتد به التعب وأصابه الوهن من كثرة البحث والفشل فى الوصول إلى جوهر الحقيقة والحياة اتجه إلى البحث عن روح «الكلمة». وكانت ابحاثه فى هذا المجال عديدة. ولكن هل حقق النجاح فى هذا الميدان؟ لا يجب أن يمعن الفكر فى البحث عن الإجابة. لقد كان جورج حنين شجاعا بالقدر الكافى الذى يدفعه لذكر حقيقة الأمر: «إن الكلمة دمل لا يمكن أن تتقيه إلا بالصمت العميق الأسود أو بتزوير كل ما يحتويه جوهر الكلمة من تطلع إلى تصوير المعنى. إن الفعل يدفع إلى اليأس بنفس القدر الذى يعتبر فيه الصمت لغة (كلمة). إنى أتطلع إلى أبجدية الصم - البكم المخيفة». إن شك الكاتب فى قدرة الكلمة على احتواء الفكرة ربما كان هو الدافع له لكى يمتنع عن نشر معظم أعماله فى حياته، تماما مثلما فعل كافكا الكاتب المعروف. وربما أيضاً امتنع عن النشر لاعتقاده أن الصمت أكثر بلاغة من الكلام. لقد كتب فى كتابه L'Esprit Frappeur «ليس المهم هو التعبير بالكتابة ولكن المهم هو معرفة متى تتوقف عن الكتابة قبل أن تدخل دائرة اللا معنى. إننى أبحث عن محاور لى فى مجال الصمت».

لم ينجح جورج حنين إلا جزئيا فى إزاحة الأستار الكثيفة التى تخبئ الغرائب. وبإلقاء نفسه وسط هذه الظلمات نجح هذا المغامر فى إعادة ترتيب الأوراق بطريقته، أى إنه استطاع «لخبطة» الترتيب الموجود لإظهاره بشكل آخر يسمح برؤية بعض من الحقيقة وإلقاء الضوء عليه ولكنه كان ضوءا سريعا ما خبا، قصير العمر حيث اجتاحته سريعا كل الظلمات المتبقية. لم يلعن جورج لحظة واحدة هذا القلق المدمر الذى عانى منه بل على العكس كان يرعى هذا القلق ويغذيه، لأنه كان يعتقد أن عظمة الإنسان وعظمة الفنان بصفة خاصة تكمن فى هذا الصراع المستمر مع هذه القوى المجهولة التى تتلاعب به. كانت قوته تكمن فى هذا اليأس الذى لم يعلن أبدا أنه غير قادر على مواجهته. فالإنسان يدرك قيمته الحقيقية فى هذا الصراع غير المتكافئ.

إن السكون والرضا بالأمر الواقع هما أول مسمار فى نعش الفكر، لقد استطاع تحمل كل مآسى البشر بفضل حساسيته المرهفة التى أعانته على الصمود وأمدته بقوة الاحتمال. استطاع احتمال الحروب والظلم واليأس كما استوعب التقدم العلمى الذى صاحبه البؤس

والتخلف. كان يرى الأمور بوضوح ولم يخضع للوهم لحظة واحدة. إن قيود الإنسان واضحة بالقدر الذى لايسمح لنا بخداع النفس وخداع الآخرين. لم يكن أبدا كاتبنا الفذ من هؤلاء الذين يستطيعون الخداع والغش. لقد كشف عن كل ما ينقص الإنسان برغبة أكيدة عذبته كثيرا فى تغيير الأوضاع ولم يستطع أبدا إنكار عبثية الوجود ولم يستطع أبدا أن يوقف حنينه إلى كشف كل المجهول.

وأيا كانت المكانة التى يشغلها جورج حنين فى عالم الفكر والفن والأدب فإنها لا يجب أن تبعدنا عن دوره الاجتماعى والسياسى الذى يعتبر جزءاً لايمكن فصله عن الأيديولوجية السريالية ما دامت فكرتها الأساسية هى مساعدة الإنسان على أن يحيا حياة أفضل بفضل معرفة أكثر اكتمالا لطبيعته الخاصة وطبيعة الأمور المحيطة به.

وهكذا فإن جورج حنين مثله مثل أى كاتب أصيل كانت له مواقفه السياسية بالرغم من أن موقفه من الحياة الخاصة ومن الكون عامة يبدو لأول وهلة بعيدا عن كل ما هو اجتماعى وعارض، ولكنه كان يدرك تماما أنه يستحيل فصل الإنسان عن مجتمعه وعن الإطار الذى يعيش فيه، وأن مصير الإنسان يتحدد إلى جانب الفكر بالظروف السياسية والاجتماعية التى يعيش فيها والتى تفرض عليه أحيانا كثيرة فكرا معينا وسلوكا معينا. إن الإنسان بصفة عامة كائن اجتماعى. وهكذا فإنه أقام أحيانا برضائه وأحيانا أخرى رغما عنه نظما اجتماعية وسياسية حددت شكل حياته وتصرفاته. إن أحدا لا يستطيع أن ينكر أن النظم السياسية بأشكالها المختلفة تدعى أنها تهدف إلى تحقيق السعادة للبشر أو على الأقل تسعى إلى إعطاء الفرد إحساسه بالأمان والقدرة على التقدم. إن كل النظريات السياسية تدعى أنها قادرة على ذلك. ومن هذا المنطلق تساءل جورج حنين عن فاعلية مختلف النظم السياسية ما دامت حياة كل مجتمع مرتبطة بالنظام السياسى الذى يتبعه.

لقد تجمعت آراء جورج حنين السياسية فى «دائرة المعارف السياسية» السابق الإشارة إليها وهى مقسمة تقسيما أبجديا مثل المتبع فى المعاجم ودوائر المعارف. وقد كتب فى هذه الدائرة المقالات التالية: الحكم العسكرى «حرق المراحل الأوتقراطية - الحرية - التخريب - المخابرات - الانقلابات العسكرية - المرتزقة - الحواجز الحديدية.

هذا فضلا عن كتابته لمجموعة من المقالات الصحفية فى مختلف الصحف والمجلات الفرنسية. وكانت آخر وظيفة فى حياته هى رئيس تحرير مجلة «الاكسبريس الفرنسية L. EXPresse»، ويمكننا أن نقرب المسافات بين فكره الفلسفى الأدبى وفكره السياسى إذا ذكرنا أن الكاتب - باختصار - توصل إلى ما يلى : أن الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً هو كائن محكوم عليه بالفشل - فلا يوجد له أى مهرب. إن كل النظم السياسية تسىء إليه وإلى قدرته لأن كل النظم تنطلق من خنق حريته الفردية وقتل قدراته الإبداعية وميوله الذاتية وتعتبره مجرد حلقة بسيطة فى ماكينة عملاقة.

ولكن هذا الإدراك الحاد لطبيعة الوجود والإنسان لم يمنع الكاتب عن مداعبة الحلم الذى لم نكف جميعا ولو لحظة واحدة عن مداعبته، أعنى به الحلم بالحرية فالحرية

هى الخبز اليومى الذى لايستطيع أن يستغنى عنه كبار المفكرين والكتاب، ولكن هذا الحلم يتحول إلى واقع فعلى عند الأطفال. الأطفال وحدهم هم القادرون على تغيير العالم لأنهم ما زالوا بعد أبرياء. لم تتلوث أيديهم بعد ولم تتكون نفوسهم بعد. كل شىء ممكن بالنسبة لهم. إذن فإن العودة إلى الطفولة إلى البراءة إلى النقاء كانت الحلم الدائم لجورج حنين: «إن تغيير العالم أمر يعود إلى الطفل ..... إنه بقطعة طباشير أو بفرع شجرة يرسم بلادا حقيقية. إنه لا يحتاج إلى فروض ومعطيات هى التى تلوث براءته وللتعليم الذى يوفره له المجتمع، ذلك التعليم الذى يتحول إلى وحش يخرج من رحم التجريد ..... إن طفلا على الطريق هو طفل أمام عجلة قيادة عظيمة وكبيرة يتخطى بها قوافل السيارات من كل نوع. إنه كائن يستمع بكل الآلات العجيبة التى تزين عربته ..... إنه يتقدم على الطريق كملك عظيم .... من هذا الذى اخترع هذه الكلمة التعيسة: التخلف. (١٣).

ولكن حلم العودة إلى الطفولة غدا هو أيضا مثل حلم المعرفة صعب التحقيق. إن إحباطات كثيرة جعلت من هذا الكاتب كاتبا فوضويا احتفظ فى أعمق أعماق قلبه بحنين مستحيل وحنان دافق لهذه الإنسانية البائسة المتوحشة والبطولية.

إن الذين رفضوا الزيف والنفاق قليلون، ولكن صوتهم عال بالقدر الكافى كى يصل إلينا. وبانضمامه إلى هذا النفر القليل أكد كاتبنا إخلاصه للحركة السريالية حيث كان الهدف الرئيسى للسرياليين هو مساعدة الإنسان على أن يحيا حياة أفضل بفضل معرفة أكثر عمقا لطبيعته. إنهم لم يكتفوا أبدا بأنشطتهم الأدبية، بل كانو يهدفون إلى لعب دور هام على الصعيد الاجتماعى والسياسى.

إن تحرير الإنسان من القيود المفروضة عليه من المجتمع ومن النظم السياسية هى خطوة أساسية على طريق الخلاص. فالفن وحده لا يؤدى إلى النجاة، ومن هنا تأتى أهمية الكتابة الصحفية التى تصل إلى عدد أكبر من القراء.

الهوامش:

(١) مسرحية من فصل واحد ED. Centoze - Le Caire 1934, 20 P.

(٢) مجموعة مقالات وقصائد كتبها بالتعاون مع جو ـ فارما ـ القاهرة ١٩٣٤.

(٣) من هذه المقالات: «إقبال» ـ قصيدة مترجمة عن الفرنسية ـ العدد الأول يناير ١٩٤٠ صفحة ٤٨ و«حرق المراحل» ـ العدد الثانى فبراير ١٩٤٠ و «انتحار مؤقت» ـ مترجمة عن الفرنسية ـ العدد الثانى فبراير ١٩٤٠، صفحة ٥٠، و «من الحلم إلى المزاج الأسود» ـ العدد الثالث مارس ١٩٤٠، صفحة من ٢٦ ـ ٢٩، و «معنى الحياة» ـ مترجمة عن الفرنسية ـ العدد الثالث مارس ١٩٤٠، صفحة ٥٠، و «فى الطريق إلى سياسة بناءة» ـ العدد الرابع ابريل ١٩٤٠، صفحة من ٢ ـ ٤، و «مشكلات العصر لن تحل بالخيانة» ـ العدد السابع ١٩٤٦، صفحة٦.

(٤) مجموعة نصوص شعرية مع صور لكامل التلمسانى.

Librairie Jose Corti, Paris 1938, 30P. In 8

(٥) اشتملت هذه الطبعة على ثلاث قصص قصيرة:

أ ـ «زمن فتاة صغيرة» عن صفحة من ١١ ـ ١٨.

ب ـ «Le Guetteur» عن صفحة من ١٩ ـ ٢٨.

جـ ـ «La Vie creuse» عن صفحة من ٢٩ ـ ٣٧.

(٦) 87 p. in 12 Mercure de France.

(٧) اختيار وتقديم Jean Louis Bedouin

Eds. Seghers, Paris 1964 et 1970, 358 p in 12.

(٨) Eds du Seuil, Paris 1969. 100p in 80.

(٩) Cahiers mediterraneens. Paris 1961, 4eme annee No. 14 p.p. 37 - 40.

(١٠) Choix, Presentation et introduction par Luc Norin et Edouard Taralay. Eds. du Seuil, Paris 1967, 255 p.

(١١) a) Bilan du mouvement surrealiste, le Caire 1937.

b) Rayonnement del'esprit poetique moderne parti de Paris, le Caire 1944.

(١٢) Notes sur pays inutile, Nouvelles, Eds. puyraimond, paris, 1977, 316p, in2.

Lesigne le plus obscur, poemes, Eds. puyraimond, paris, 1977, 91p. in8.

Deux Effigies. Essais puyraimond - Eds. de Preaence Geneve, 1978, 143p. in 80.

La Force de Saluer: Eds. de la Difference. Paris 1978,99p, in 80.

L'Esprit frappeur: Carnets 5 1940 - 1973). Eds. Encre.

paris 1980, 223p. in8.

(١٣) ترجمة جورج حنين فى مقالة له فى مجلة Jeune Afrique بعنوان Une Cadillac en or massif.



العدد القادم

رسالة لندن: صبرى حافظ

رسالة نيويورك: أحمد مرسى

جورج حنين
ت : بشير السباعى

حول مستقبل الشعر

اقترح منظمو بينالى الشعر الذى انعقد فى كنوك - لو - زوت، من ٣ إلى ٦ سبتمبر ١٩٥٩، اقترحوا، كموضوع لتأملات الكتّاب الملتقين لهذه المناسبة، تيمة يبدو انها، شأنها شأن تلك المدينة الصغيرة الجميلة، إنما تنفتح هى نفسها على المحيط: «الشعر وإنسان الغد». وبالنسبة لكثيرين، كان هذا الموضوع الاستشرافى ذريعة لجلد الذات وإماتتها. فالواقع أن طرح المسألة بهذا الشكل الفضفاض إنما يؤول إلى التساؤل عما إذا كان الشعر سوف يستمر موجودًا فى الغد أيضًا. وهذا يدفع إلى النظر فى مآل الضمير الشقى فى حضارة سعادة. وأيًا كانت المقدمات والمبادئ الأيديولوجية لمجتمع الغد، فإننا نعرف أن السعادة الإجبارية سوف تكون شرعته ودستوره. لقد قال سان جوست إن السعادة فكرة جديدة. وما هو جديد هو نشدان السعادة فى أعمال الدولة. وهكذا، عبر وسائل ميكانيكية، يجرى نصب فخ الهناء الموضوعى للإنسان. فالعلم يحقق أحلام البشر والشعر يحلم بأن يحلم. إن الهيمنة على الملكوت الشاسع، ربما كانت تعنى أن اكتشاف اللانهائى ليس أكثر من مصيدة.

بالرؤيا وبالصورة، يعتبر الشعر انتجاعًا (ارتيادًا للزاد حيث يكون) أما بالكلمة، فهو يعتبر ركيزة وأساسًا. ويتعين عليه بحكم هذه الحركة المزدوجة أن يضع نفسه بالضرورة فى أماكن أخرى غير تلك التى ينصب الإنسان نفسه فيها حاسبًا لما هو واقعى. وبانكبابه على البحث المهموم عن «المكان الآخر» فإنه لا يمكث كليًا البتة فى الالتقاء القسرى لـ «هنا» و«الآن».

وإذا ما قبل إنسان الغد أن يتلاشى فى مصير جماعى، فسوف يكون الشعر عندئذ بالنسبة للبعض فرصة للوحدة. والحال أن الشعر إنما يتميز على المذاهب الكبرى بميزة عدم الوعد بالخلاص. إنه صوت فى الليل، والانتقال الذى يوحى به يتقاطع مع كل الدروب لكنه لا يختلط بأى منها. إنه خروج الروح ـ الدياسبورا الخلاقة التى لا نتحسسها بعد كتشتُّت، بل كسطوة. إن المرء لا يتحد مع الشاعر؛ إنه يصبح بمفرده عند الاتصال به.

هناك أيضًا هذا الأمر، وهو أن الشعر ينقى اللغة ويسمح لها، على نحو ما، بأن تحفظ سر الكائن. والمحكوم عليه بالإعدام يعرف، غريزيًا، أنه لو أمكن له أن يحكى حكاية للجلاد، أى لو نجح فى شد اهتمامه إلى سرده، فلربما أمكن له إثارة قلقه أو إرخاء قبضة يده. ومن عالم «ألف ليلة وليلة» الغزير إلى قضية كاريل تشيسمان، نعرف أن الكلام يملك أحيانًا قوة إحباط الفعل، ونزع سلاح الجلادين.

لا يجب أن نطرى أنفسنا كثيرًا على تقدماتنا التى لا تعدو أن تكون تقدمات سيمياء تعوزها النزعة الإنسانية.

ما الذى يقرأه الميكانيكيون من تبديات دُوارنا؟ عن طيب خاطر يقرأون «كوميديات» بأكثر من قراءتهم «أزهار الشر» وعند اللزوم لن يستنكفوا عن تحويل «أزهار الشر» إلى «كوميديا». وقياسًا إلى مثقفى الرنيسانس، فإننا لسنا إلا منحرفين ريفيين صغارًا. لقد كانت هناك رغبة فى اقتسام المعرفة. وفى ختام الاقتسام، نكتشف أن ما ترتب عليه هو شراكة فى الجهل، هو حلف كلام فارغ، وضد هذه السعادة التى تنحصر فى تنازل متواصل للاسوا، ما الذى يمكن للشعر عمله؟ لا شىء على ما يبدو؛ أو بالاحرى مع ذلك ـ إذلال المظاهر لحساب وحدة مستعادة.

سوف يكون المستقبل بحاجة إلى ميناء حر للذكاء. إن أناسًا قادمين من كل حدب وصوب سوف يتولون هناك، على راحتهم، إدانة الفكر المكتسب اكتسابًا مشبوهًا.وسوف تنبثق كلمات جديدة، فى نفى شجاع للمنفعة. سوف يكون الشعر قوة أولئك الذين لا يتقاسمون شيئًا البتة من الحقائق الرائجة.

مارس ١٩٦٠



جورج حنين

ابن عربى

هناك طريقة لفهم كاتب من الكتاب تتلخص فى ترسم مسيرته الروحية. هكذا يتصور المرء أنه يخطو بكلمات «الآخر»، لكن المرء، أكان يلمس الأرض أم تزل به القدم، إنما يحتفظ مع ذلك الذى يترسم خطاه بعلاقة «عهد نزيه» سوف تبدو من الخارج حميمة وجد وثيقة فى حين انها تحمل فى طياتها صدعاً غير مرئى، ومآلها، هو أيضاً، إنما هو مأساة الشريكين، هو التعاسة الختامية التى لا يعود معناها واحداً بالفعل بالنسبة لطرفيها. ففى الوقت الذى يتعين فيه توافر كابح فى الوقت الأنسب - أى فى لحظة الارتباط المختارة المثلى - تتواصل حركة الكائنات، أى يتواصل انزلاق الحقيقة الأبدى. إن نقطة ضوء على حافة الأفق قد تعنى الفجر كما قد تعنى الشفق سواء بسواء. ولابد من القدرة على سلب زمن الآخر، لابد من اشتمال هذا الحرمان الفَرِح. لكن ذلك غير ممكن بالمرة. ولا مفر للمرء من الاكتفاء - عبر ذكاء أمثل او عبر النشوة - بتقويم انحرافه هو، كما يفعل الطيارون فى سمائهم النفعية. إن حج الضمير ليس اندراجاً فى طريق يجرى النظر إليه بوصفه نداءً؛ إنه، فى واقع الأمر، تجربة مختلفة اختلافاً يدعو إلى الأسى عن التجربة التى تؤدى إلى انفتاح هذا الطريق. ولا يزال يجرى البحث، كما لو عن سر ضائع، عن ذلك الشئ الذى يفصل الشرق عن الغرب، وعندما نحسب كل ما يخص طابع كل منهما، سوف يبقى ذلك الفاصل الطبيعى الذى لا يكون أكثر إزعاجاً إلا فى لقاءات الحب والذى يحركنا كلنا فى منظور غير إقليدى، يجد البعض عند أطرافه اليأس ويبتدع البعض الآخر المسرة.

من بين جميع الفلاسفة العرب، فإن **محيى الدين بن عربى، هو الذى يؤرق**، الآن، الضمير الغربى، أعمق الأرق. فمنذ بضع سنوات، أدى مقتطفٌ قصيرٌ تُرجم ونُشر تحت عنوان «حلية الأبدال» (دار نشر شاكورناك، باريس) إلى إثارة الأذهان بما يفيض منه من نور غير عادى. ومنذ ذلك الحين، شهدنا ظهور عملين يتميزان بأهمية نادرة: «حكمة الأنبياء» (دار نشر البان ميشيل) لابن عربى وفى ربيع ١٩٥٨، دراسة الأستاذ **هنرى كوربان** الرائعة، «**الخيال الإبداعى فى تصوف ابن عربى**» (دار نشر فلاماريون). وحول هذا الكتاب الأخير، لدينا أخيراً، العمل الرفيع المستوى **لشارل دويت** (الذى ظهر فى عدد يناير ١٩٦٠ من مجلة «كريتيك») والذى، دون أن يهتم بالتأويل، يتجه مباشرة إلى المعرفة. إن **ابن عربى**، الذى عاش بين عامى ١١٦٥ و١٢٤٠، لم يهتم بتعاليم **ابن رشد** إلاَّ لكى يطور، بسرعة بالغة، ما يسميه **كوربان** بـ «استقلاله الروحى» هو. ولا مجال هنا للإحاطة بعمل **ابن عربى** ولا بشخصيته. فالأثنان يتميزان على حد سواء بالتعقيد وبالشفافية. وبالعذوبة وبالحسم. وأقصى ما يمكننا هو السعى إلى بيان إلى أى مدى يعتبر **ابن عربى** حديثاً، وأنه حديث، تحديداً، لأنه يمكث فى الانفصال دون أن يفك، مع ذلك ، الارتباط. وحول تيمة الاتحاد الصوفى هذه، يزيدنا **ابن عربى** علماً بهذه الكلمات المدهشة: «لا تبحث عنى فيك، فسوف تكابد بلا طائل. لكن لا تبحث عنى مع ذلك خارجك، فلن تصل إلى مرادك. لا تهجر البحث عنى، فسوف تكون شقياً». والحال أن **شارل دويت** محق تماماً فى تشديده على هذا الطابع المميز لميتافيزيقا **ابن عربى** وفى استنتاجه: «إن التمييز هو من ثم ضرورى. **وابن عربى**، بعيداً عن أن يلغى المظهر، إنما يحتفظ به». إن الانفصال لا «يتعالى»، كما تزعم ذلك أخلاق التبجح الخالص؛ إنه ليس ذلك الاختزال للذات الذى يجب، من ثم، ايجاد عزاء له عبر إرهاب جماعى ما. إنه يطرح نفسه على الذكاء الذى يجعل منه مبدأه الخاص بإعادة البناء الممكنة فى اتجاه الواحد، نوره لاحجابه.

إن تأملات **ابن عربى** الفلسفية ليست نظرية يحاكمها المرء باستسهال. إننا معتادون على حركية الأفكار وليس ذلك هو ما سوف يريكنا. لكن الأمر، عند **ابن عربى**، إنما يتعلق بشكل من أشكال الأسطورة المجسَّدة، هو شكل أسطورة إنسانية تنزاح، وبانزياحها المتواصل، تستولى على الروح وتجرها إلى اكتشاف ذلك الذى قد لا يعطى لها أبداً. إن **ابن عربى** لا يتجاوز الفكرة. إنه يدفعها إلى الارتداد باتجاه الحياة التى هى عبارة عن تناقض، وحيث يملك الإنسان أيضاً حق اختيار الخطأ ـ حق الامتناع عن إغاثة الروح المرشدة. إننا نؤيد **شارل دويت** إذ يسجل، على رأس بحثه، تلك الجملة لمفكر عربى آخر:

«أيتها الحقيقة ، إننا لم نجدك

ولهذا ، برقصنا ، نخبط الأرض».

ابريل ١٩٦٠

ت: ب س

جورج حنين

الرجل الضخم والسيدة الضئيلة

لا يتراجع الراديو ـ التليفزيون الفرنسى أمام أية تضحية لكى يحول الوجبات العائلية إلى جلسات جياشة للتلقين الثقافى. إن برامج مصاغة باكبر حرص على التفاصيل البيوجرافية سوف يتعين عليها السماح لكتاب احياء بأن يقدموا للجمهور بعض اعلام الأدب الراحلين. **فرانسواز ساجان** سوف تقدم **ستاندال**، **فرانسوا مورياك** سوف يتكفل **بشاتوبريان**، وسوف يتكفل **روجيه فايان بفلوبير**، **وسيمينون ببلزاك**، **وسيسيل سان ـ لوران بالكسندر ديوما الأب**. هكذا سوف يكون هناك ما يمكنه زيادة علم اناس لا يشغلهم إلاّ التبقيق فى حسابهم.

إن **فرانسواز ساجان**، التى اعتادت النظر إلى الأشياء من قمة قصرها فى السويد، لا تخفى قلة إعجابها بعمل **ستاندال**. فهذا الرجل الضخم، عديم اللياقة فى المجتمع، المنكب على وظائف قنصلية متواضعة، ليس مؤهلاً لإثارة حماستها بشكل زائد عن الحد. وهى تود بالفعل أن تهدى إليه ضربة التليفزيون، لكن ذلك سوف يكون ستربتيزا رخوا. وإذ نسمعها تعبر عن نفسها، فإننا نتصور أنها تقاوم بصعوبة إغراء تصويره فى صورة الكاتب الفاشل. فهى تعلن أنها تعتبر فابريس ديل دونجو كاو ـ بوياً. وفى المنظور الحديث الذى هو منظورها، فإن هذه الكلمة تنطوي علي كل ما تنطوي عليه المجاملة. اليس الكاو ـ بوي هو الشكل الأسطورى لمدمرى الأساطير إنه أوديسا المتخلفين عقلياً الذين يصوغون عالماً دون ماض. وهو الفولكلور الذى يلوح بمسدسه لسلب السيدات الجميلات. ومن حيث

الجوهر، فإن ما تفتقر إليه فرانسواز ساجان أكثر من سواه هو أن يتم اختطافها من قلب الجبل وأن يتم حملها، وهى ساخنة تماماً، إلى مغارة قطاع الطرق. وبالشكل نفسه الذى قد يحتاج به سارتر إلى عيد أنيق أو إلى حماقة ما من حماقات فينيسيا، فإن ساجان تكتب لكى تنسى ما لم يصلها قط.

تقول لنا ساجان إن ستاندال يضع شخصياته فى كل اليسر الذى افتقر إليه. ويبدو أن هذا التعليق يشكل نقداً، لا نعرف تماماً استناداً إلى أى موجب. وفى حالة ساجان، بالمقابل، فإن الشخصيات يبدو أنها تتصرف كأشباه للعملاء المزدوجين، إذ لا تخوض حياتها الخاصة إلاّ لكى تستشير فجاة ساعتها وتنهى سردها لأن لديها موعداً مع الكاتب. إنها كائنات مستسلمة لأزمة الرغبة، مثلما هى مستسلمة لأزمة الحرية. وكان يجب أن تكون مصدر تبرمه. إذ ليست بسالتها الزائفة غيرالاستسلام لحياة تنفشها تحديات صغيرة جد شبيهة بعلامات تعجب مارى ـ شانتال. والكاتب لا يملك ألواناً للخدود. إن الأدب المعاصر لم يعد له تقريباً من موضوع منذ أن تخلى عن الحلم. وعند ستاندال، هناك شئ واضح: ليست هناك أزمة فى الرغبة. وهذا هو كل الفرق بين الرجل الضخم والسيدة الضئيلة. إن أحداً لن يقوى على تثبيط همة فابريس بأن يصرخ فى وجهه: أو . كى . دونجو.

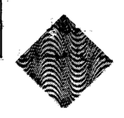
وبمعنى معين، لم يكن سيئاً اختيار فرانسواز ساجان لاستحضار ستاندال على شاشة التليفزيون المحمومة. إنها تجسد محنة حديثة بشكل خاص. فهى تنتمى إلى تلك الصنف الذى لم يندحر لأنه لا يحارب، الذى يفهم لكنه لا يستوعب، الذى يستوعب أحياناً لكنه لا يتذكر، الذى يتكلم، أخيراً، خوفاً من اللغز. لقد كان بوسع ستاندال أن يتخذها خادمة غير وفية.

ت . ب . س

مارس ١٩٦٠



جورج حنين



قصائد

فوترالبا

فوترالبا مدينة عالية معلقة فى هرمية البناء

فوترالبا لا تستقبل أحدًا إلا على هضاب عالية

فوترالبا تتساءل أحيانًا على مدار سنين عن مدى

إمكانية السماح ضمن أسوارها بدخول هذا الزائر أو

ذاك القادم من بعيد جدًا عبر آلاف من الأهوال

ثم إن أسوارها ضعيفة ورجراجة

فوترالبا مدينة طائر غريد رنان

مدينة لا تزال تجهل شيخوختها، لا تزال مجسمة فى

ثياب حلم قديم حيث تستغرق بيوتها وقتًا حتى تتهيأ، حيث

تعرى البنات صدورهن لصباح الواجهات، حيث لا يشنق

المرء بعد الخيماويين إلاَّ مراعاة للشكل، حيث يدندن
الوجهاء في المشرب كما لو كان ذلك هو رسالتهم
الأولى
في فوترالبا ذات الأهداب المحترقة التشنجُ هو أبسط
وسيلة لشد وثاق المعرفة
في فوترالبا ذات الواحات المسورة المعطشُ هو التسلية
الأولى للرجال الصالحين
في فوترالبا التي تتآكل من فرط تخصيص غرفة في
كل بيت للمدعو وغرفة لقاتل المدعو
الفلفل والألباجا رمزان للسيادة
تحكم في فوترالبا ملكة فلفل وألباجا خنثى وهي لا
تُبصرُ هناك إلاَّ في ساعات معينة، ليست واحدة أبدًا. كل
ما هو غير متوقع هناك..
دون كلل، يدافع تنين قديم عن مداخلها. لكن
المداخل معتادة على التحايل عليها. كلمات السر لها
لغة رثة. هناك اعتقاد بأن المرء يرى هناك في أماكن
أخرى ثرثرات بائسة. ولا يوجد غير المتوقع إلا في عمى
الملكة المتقطع.
على طول الأرصفة تتخذ مراكب شقراء أوضاعًا
لرسامين نشوانين

وفى المساء، فى حديقة مهجورة ما، يوجد دائمًا فونوغراف
بلدية يتمتم بين الظلال: «ماذا تكون هيكوبا بالنسبة له
أو هو بالنسبة لهيكوبا... »
عدة مرات متتالية
عدة مرات متتالية
الصمت يتأوه فى فوترالبا وعندما يكف عن التأوه يغدو
ثوبًا من النسيج الشفاف مقوّرًا بشكل فاضح
وغدًا تتفتح الذواليب المقدسة، ويولد العرى من جديد
من ذهبها
وترفع الفترات الرهيفة غير المفهومة رأسها
ويتهيأ العالم كله ويزدان لشعيرة سوء التفاهم العظيم.

الغافلة

الصدفة المتلقاة فى قلب الأجمة
الإهانة المتلقاة فى صميمية القبر
الفرحة المتلقاة على الوسادة
الصرخة المتلقاة فى قلب الفم
نعرف كنوزنا
لكن هذه القروية التى لا تتعرف على نفسها بيننا

والتى ما عادت الأجراس تدقُ لها إلاّ سرًا
حيث نتلقى الجراح التى تتوسل إلينا حملها
لم يبق لها غير خمسين برجًا من الغرو
خمسين شرفة طليقة الأجنحة
خمسين خادمًا أشقر كخمسين نمرًا
خمسين بئرًا بلا قاع لخمسين نجمة بلا سماء
أوه أيتها الفرحة أوه أيتها الدهشة
ربما لم يبق لها سوانا

(.............)

بعيدًا
يحل صوتٌ ضمةَ الشفاه
سهوًا
مثلما يسقط المرءُ فى عطب

بعيدًا
تمتد حبال الصقيع
يتم إلقاء اسم امرأة فى عرض الحياة
تشكل العقدُ الجوزديةْ
فى اليد أطفالاً

بعيدًا
اسم امرأة لا يتوافق معه أحد
شرفة بلا أهمية
بيت مؤجل
ينساب منه الكلام

بعيدًا
يوجه المرء ضربة
بعيدًا
يتردد المرء فى توجيه ضربة ثانية
يتنكر المرء للرأس التى يحملها

بعيدًا
يتحرك اسم امرأة عبر الحقول
يتمدد اسم امرأة بين الخدود
بينما يسقط
الخاص من النظر

عودة الآلهة

نهود بارغة من عيد شفوى
ومختومة على شمع الذكرى

فتاة تبتسم لبشرتها
فى الريح العارية للأرياف
ثم تهبط يداها باتداد جسمها
مثلما تهبط مرساة سفينة
تعاد إلى اليابسة

كالبريق الزائل لفصولٍ معيشة
تنكفئ على ألم
أكثر سرية من أى موت
على جذع وحدتها الصدفى
على رائحة الحب المباغتة
فى درج للرذاذ

وبينما أصابعها تحت اختبار الدفء
وقوامها على منحدر الطوق
تنوء بالإرهاق فى الماء الضحل
لبعدها الخاص
كمصير سىء الحسم
لكن ما من إفاقة
ما من إفاقة ممكنة

دون عودة الآلهة
التى لا تستحق أى إيمان

من الرأس إلى السماء

مجرى الماء المستيقظ أول الصباح
وجد المشهد الطبيعى ممددًا إلى جواره
وحسب موتًا طبيعيًا
ما لم يكن غير شكل جديد
لمؤامرة الصمت

كانت أشجار الحديقة مغطاة
بمفارش بيضاء عظيمة
ومن منحدر إلى آخر من منحدرات الجبال
كانت العناكب ترمى شباكها
الشبيهة بآلات موسيقية متنافرة

مجرى الماء المستيقظ أول الصباح
رأى فى هذه الصحراء التى لا مرآة لها
عددًا من المخلوقات الزاحفة

المنتصبة على سلالم تدعمها الريح

عددًا من المخلوقات
تختصر بأقصى جهدها
المسافات الضرورية الى الحب

عددًا من المخلوقات
العارية عريًا لا مثيل له
من الرأس الى السماء

عددًا من المخلوقات
التى سوف نسميها رصاصاتنا الأخيرة
لكي يكون لنا الحق فى إطلاقها.

ترجمة : ب . س.



ستيفن چارون

ذكرى فراش

المكان والشعر: أثر مصر وفرنسا على حساسية إدمون چابس الشعرية

ابحثوا عن اسمي في الأنطولوچيات
قد تجدونه، وقد لا تجدونه
ابحثوا عن اسمي في المعاجم
قد تجدونه، وقد لا تجدونه
ابحثوا عن اسمي في الموسوعات
قد تجدونه، وقد لا تجدونه
ما الفرق؟ وهل كان لي اسم في يوم من الأيام؟
ثم، عندما أموت، لا تبحثوا
عن اسمي في الجبانات
ولافي أي مكان آخر
وتوقفوا، أخيرًا، عن تعذيب
من لا يملك تلبية النداء.

إدمون چابس، النداء

إن قصيدة النداء - المكتوبة أصلاً بالفرنسية، شأنها في ذلك شأن كل قصائد **إدمون چابس** - إنما تندرج ضمن قصائده الأخيرة. وهذه القصيدة، المحيرة الملغزة كأية قصيدة من قصائده الأخيرة، يبدو أنها قد كتبت لتكون بمثابة نداء موجه إلى أولئك الذين قد يقرأونه بعد موته، وقد لا يمكنهم مع ذلك معرفة أي شيء عنه أو عن شعره. إن قصيدة النداء هي تعبير عن شعور **إدمون چابس** نفسه بأنه، بوصفه كاتبًا، كان في آن واحد جزءًا من المشهد وخارجًا عنه، معروفًا وغير معروف من جمهوره، وفي نهاية المطاف، مرغوبًا فيه وغير مرغوب فيه



أدمون جابيس

بوصفه إنسانًا. وبشكل مؤسف بل ومأساوي، فإنها تعبر عن استسلام شاعر لم يشعر البتة تمامًا بأنه مقبول على نحو كامل من البلد الذى ولد فيه، مصر، ولا من البلد الذى هاجر إليه فى عام ١٩٥٧، فرنسا.

على أن إدمون چابس قد أسعده الحظ بأن يحظى بقبول النقاد والجمهور فى البلد الذى اتخذه وطنًا له. فقد حاز جائزة النقاد فى عام ١٩٧٠ وجائزة الفنون والآداب والعلوم للمؤسسة اليهودية الفرنسية فى عام ١٩٨٢وجائزة الشعر القومية الكبرى فى عام ,١٩٨٧ وكان شعره موضوعاً لتأمل نقدى من جانب عدد من المفكرين الأوسع نفوذًا فى مجال الآداب والفلسفة المعاصرة، بمن فيهم چاك دريدا وموريس بلانشو وچان ستاروبينسكى وفيما عدا استثناءات قليلة، فقد جرى الترحيب به وما زال يجرى الترحيب به بوصفه أحد أعمدة الأدب المعاصر. وفى أوروبا وأمريكا الشمالية، يبرز بين عظماء الأدب اليهودى فى القرن العشرين، الذين مروا شأنهم فى ذلك شأن چابس، بتجربة انخلاع الجذور، وهى التجربة التى حاولوا التغلب عليها بشق طريقهم فى بيئة أجنبية عبر الكلمة المكتوبة. على أن التوجه، فى حالة چابس، فيما يتعلق بالكلمة المكتوبة، هو إلى حد ما لا طائل من ورائه. فقد شدد دائمًا على أولوية الكلمة المنطوقة، على أولوية سماع الصوت الإنسانى فى حالته المباشرة الدافئة. والحال أن موته، فى باريس فى يناير ١٩٩١، قد حرمنا من ذلك الصوت.

وفى حين أن شهرته راسخة فى فرنسا، فإن جمهور شعر إدمون چابس فى مصر جمهور محدود. على أن مصر هى التى أنجبته وقد عاش فيها السنوات الخمس والأربعين الأولى من حياته. وصحيح أن إهماله إنما يرجع إلى حد بعيد إلى الزوال الذى أخذ يحل فى الخمسينيات بالجماعة الفرانكوفونية التى كانت مزدهرة فى مصر فى وقت من الأوقات. إلا أنه حتى خلال أعوامه القاهرية، لم يحرز إدمون چابس غير اعتراف طفيف من جانب أقرانه فى مصر.

وبالنظر إلى المكانة غير العادية التى يحتلها چابس فى صفوف الأدب المعاصر - فهو فى آن واحد أحد أعمدته ولا يزال خارجه مع ذلك - فإنه يبدو من المفيد التعرف عليه فى بيئته الأصلية، مصر العشرينيات وحتى أواسط الخمسينيات، لكى يتسنى لنا فهمه على نحو أفضل، فما الذى حدث خلال الفترة القاهرية - سنوات التجريب والنجاح المحدود الضائعة - وحَوَّلَهُ إلى مثل هذه الشخصية المفارقة فى الأعوام الأخيرة؟ من هو، باختصار، إدمون چابس؟ إذ يبدو، كما كتب چابس فى قصيدة المشهد، أن «الكلمات تزيل الشاعر».

ولد إدمون چابس فى أبريل ١٩١٢ فى زمن غروب الدولة العثمانية، بحى جاردن سيتى لأسرة يهودية ناطقة بالفرنسية حصلت، بعد انتفاضة عرابى باشا، على الجنسية الإيطالية. وقد تلقى تعليمه فى البداية فى مدرسة سان جان - بابتيست دى فرير ديز ايكول كريتين ثم فى مدرسة الليسيه الفرنسية بالقاهرة (التى كانت تدار آنذاك من جانب البعثة الفرنسية غير الإكليريكية) حتى عام ١٩٢٩. وقد فكر فى وقت من الأوقات فى دراسة الأدب فى السوربون، حيث التحق بها فى عام ١٩٣٠، إلا أنه سرعان ما قرر الانكباب على كتابة

الشعر بدلا من ذلك. على أن تصور الشاب لنفسه بوصفه شاعرًا لم يكن ليعفيه من ضرورة كسب عيشه، والذى فعله، دون اهتمام كبير، أولاً كوسيط فى صفقات تجارة القطن ثم فيما بعد كتاجر عملة. وفى أكتوبر ١٩٢٩، التقى **بارليت كوهين**، حفيدة **موسى قطاوى باشا**، حاخام يهود القاهرة الأكبر السابق، على باخرة ركاب عائدة إلى الإسكندرية بعد قضاء عطلة صيف فى فرنسا. كانت آرليت آنذاك فى الخامسة عشرة من العمر، وكان هو فى السابعة عشرة. وتذهب أساطير العائلة إلى أن **آرليت** قد أحبت **إدمون** من أول نظرة، عندما رأته على ظهر الباخرة. وقد نزلت بسرعة إلى الكابينة بحثًا عن خادمة الأسرة حيث وجدتها وقالت لها: «اسرعى، ابحثى عن أمى وقولى لها أن تجد لى حذاء عالى الكعب، فورًا!». وفى مايو ١٩٣٥، بعد أكثر من خمس سنوات من العلاقة الغرامية، تزوجا أخيرًا فى معبد شارع عدلى، الذى كان معروفًا آنذاك بمعبد الإسماعيلية. أما حفل زواجهما، الذى تولى محل جروبى خدمته على نحو باذخ، فقد تم فى حديقة **ڤيلا قطاوى** الجميلة فى الشارع الذى يحمل الآن اسم المهندس محمد مظهر بالزمالك، وهى الڤيلا التى أصبحت الآن دارًا لمكتبة القاهرة الكبرى.

وبين سنوات العلاقة الغرامية والزواج نشر **إدمون چابس** كتبه الشعرية الأولى. ومما له دلالته أن الكتاب الأول، «أوهام عاطفية»، المنشور فى عام ١٩٣٠ فى باريس، لا يتضمن كلمة واحدة يمكن للمرء أن يجد لها صلة واضحة بمصر. فهو، بدلاً من ذلك، يتناول موضوعات تناولها شعراء رومانسيون مثل **ڤينى** أو **موسيه** قبل قرن من ذلك الزمن: الحلم بحياة هادئة والذى يغدر به حب يذهب سدى أو تحقق ذلك الحلم فى حب مثالى. وليس من المبالغة القول إن «أوهام عاطفية» هو، من ناحية الأسلوب، شعر فرنسى بأكثر مما يمكن لفرنسى كتابته. على أن الصفحة المقابلة لصفحة عنوان الكتاب تحمل صورة فوتوغرافية للشاعر الشاب جاء تحتها: إدمون چابس، ولد بالقاهرة فى ١٦ أبريل ١٩١٢. فقارئ الكتاب الأول لا يسعه أن يتصور أن كاتبه فرنسى.

وبمعنى من المعانى، فإن كتاب «أوهام عاطفية» قد أثبت أن بوسع مصرى أن يكتب شعرًا فرنسيًا - فرنسيًا. لقد أوضح **چابس** على نحو سافر أنه مصرى على أنه فى الوقت نفسه يطوى أصوله القاهرية تحت أعراف الشعر الفرنسى - الفرنسى المتعارف عليه. والواقع أن توجه **چابس** اللغوى والثقافى نحو فرنسا سوف يصبح علامة على شعره. والمهم بدرجة مساوية أن **چابس**، حتى بعد رحيله عن مصر فى عام ١٩٥٧ فى أعقاب العدوان الثلاثى، لم يفقد قط التواصل مع أصوله القاهرية. وفى كتاب **چابس** الشعرى الثانى، «أنتظرك!»، المنشور فى عام ١٩٣١، والذى صدر عن الناشر الباريسى نفسه الذى أصدر كتابه الأول، نجد بالفعل أخيلة متوقعة أكثر. ففى القسم الذى يحمل عنوان «الصحراء» نقرأ:

أتمدد على الرمل
كما فى حمام دافئ
وأترك نفسى..
يا لإيقاع المكان على جسدى
العارى

عصور قديمة تمر
وتمر حضارات
الصحراء شاسعة والرمل حصين
والمجهول أقل إشراقًا.

على أن ذكر الصحراء لا يجعل **چابس** مصريًا بدرجة أكبر أو أقل من ذكر الشاعر الرومانسي الفرنسي لامارتين لها، حيث كتب في عشرينيات القرن التاسع عشر:

رمال الصحراء،
التي تتحول إلى زوابع
تبحث تحت رحمة الرياح عن
أخاديدها
تمحو مآثر الشعوب البائدة.

وفي «مقدمات شعرية»، وهو أحد كتابين من عام ١٩٢٤ (صدر كلاهما في مصر)، ذهب **چابس** إلى أن «الفنانين يولدون في كل مكان، حتى في الصحراء». وواصل، بأقصى سرعة، هاتفًا : «إن هذا يعني أن هناك فنانين، في مصر أيضًا.. وأود، قبل اتخاذ طرق أخرى، أن أتوقف للحظة، على عتبة بابهم. إن أولئك البعيدين لا يمكنهم أن يفهموا سبب محدودية الحديث، في مصر، عن كتاب هذا البلد الشبان الذين يعبرون عن أنفسهم بالفرنسية». ومن المفيد أن نتذكر أن **چابس**، في هذه الفقرة، كان يحدث ليس فقط إلى جمهور ناطق بالفرنسية بل إلى جمهور فرنسي أيضًا. إن شاعر «أوهام عاطفية» الخجول قد وضع نفسه بجرأة في دور المتحدث بلسان الشعراء المصريين الناطقين بالفرنسية.

وكان **چابس** يرى أن فرنسا تمثل الشعر، خاصة الشعر الحديث. وهكذا، ففي السنة السابقة لزواجه، استأجر شقة من غرفتين في بيت في درب اللبانة (الواقع بين مسجدي السلطان حسن والرفاعي والقلعة) كان يُعرف آنذاك ببيت الفنانين. وفي ذلك الزمن، كان بيت الفنانين مأوى لفريق من الزمرة البوهيمية القاهرية، لشعراء ولرسامين كانوا يحنون إلى مونبارناس باريس بأكثر من الحنين إلى بورصة القطن القاهرية. وبعد ذلك بخمسين عامًا، أوضح **چابس** أنه قد ذهب إلى هناك لكي يجد مهربًا من ضوضاء وصخب الحياة التجارية بوسط القاهرة. والحق أنه كان بوسعه أن يكتب هناك في هدوء. إلا أنه كان بوسعه أيضًا أن يتجنب وأن يعزز رفضه لنمط من الوجود كان يحول بينه وبين أن يكون ذاته. وبالنسبة له، كانت مدينة الأموات، القريبة، «مشهد قفر بلا حدود، مشهد أطلال وخاصة مشهد ليل، لاسيما عند اكتما ل القمر؛ لقد كان المرء محاصرًا.. ولم يحدث قط أن بدا العدم لي بمثل هذه الدرجة من القرب، فهو عدم مركب على عدم».

وفي ذلك الزمن، كتب متأثرًا إلى صديقه الشاعر الفرنسي **ماكس چاكوب**، عن مونبارناس القاهرة. إلا أن **چاكوب** لم يتأثر بما كتب. ولم يكن مهتمًا كبير اهتمام بسماع شئ عن نقل هذا الركن من باريس إلى القاهرة. بل كان يأمل في أن يتمكن **چابس** من أن يُقَدِّرَ مصر ليس لما كانته في الماضي وإنما لما تمتلكه بهذه الدرجة من الثراء. إذ يذهب رد **چاكوب** المكتوب في أبريل ١٩٣٥، إلى أن: «صحراء مصر الحقيقية بجمالها وما إلى ذلك هي مونبارناس. لا وجود هناك لأي مصر، لا وجود هناك لأي باريس. إن الموجود هو «أنت» فقط،

أنت الذى هو أكبر قليلاً من مجرد أمل، بل والأكبر كثيرًا». والحال أن نصيحة **چاكوب** للشاعر الطموح سوف تكون من بين أول الدروس التى تعلمها من الأستاذ، أى ألا يرنو إلى فرنسا الأجنبية البراقة ولا حتى إلى عمارة مصر الفرعونية التاريخية، بل إلى أعماق ذاته - نبع الصدق الذى لا ينفد - كمصدر لإلهامه الشعرى.

وبالرغم من شكوى **چابس** من الإهمال الذى طال زملاءه الشعراء المولودين فى الصحراء، فإن النقاد كانوا قد أخذوا بحلول عام ١٩٣٤ فى الحديث عن الكتاب المصريين الذين يكتبون بالفرنسية. ففى ذلك العام نشرت **مارجريت ليختينبرجر** فى باريس رسالتها لنيل درجة الدكتوراه، والتى تحمل عنوان «الكتاب الفرنسيون فى مصر المعاصرة». والحال أن **ليختينبرجر**، التى كانت تلميذة لأستاذ الأدب المقارن العظيم **چان - مارى كاريه** - وهو نفسه معروف جيداً بسبب كتابه الرائع «الرحالة والكتاب الفرنسيون فى مصر» - قد أدخلت فصلا عن «الكتاب الذين يكتبون بالفرنسية فى مصر» أحالت فيه مجموعة من الشعراء المصريين الشبان، من بينهم **چورج حنين وچان موسكاتيللى وراؤول بارم وإدمون چابس**، إلى هامش اختتم بحثها. وقد قالت **ليختينبرجر** إن شعراء مصر الشبان هم، بوجه عام، متأثرون بأفكار أجنبية (فرنسية). ويختلف عنهم **أحمد راسم**، الذى يستلهم «موضوعات مصرية». أما فيما يتعلق **بچابس**، فقد وُصف بأنه أشار إلى أن مرجعه هو السوريالى الفرنسى **چان كوكتو**. وقد أضافت أنه «ليس من المستحيل أن هؤلاء الشعراء الشبان سوف يصبحون واعين بأنفسهم [وأنهم سوف] يتميزون كحركة شعرية مصرية الإلهام بشكل أساسى».

وبعد أربع سنوات من نشر أطروحة **ليختينبرجر**، نجد أن **چان ديستيو** الذى كان رئيسًا لجمعية الصداقة بين بلدان البحر المتوسط، قد ألقى محاضرة فى باريس تحت عنوان شعراء أفريقيا، خصص جزءًا منها للشعراء المصريين الذين يكتبون بالفرنسية. وهذا الجزء، الذى يحمل عنوان: «الشعراء المصريون الذين يكتبون بالفرنسية»، يجمع نماذج من الشعر الفرانكو - مصرى من عشرة كتاب، من بينهم **چابس وموسكاتيللي وجوزيه سيكالي وجاستون زنانيري**، وكلهم شبوا فى صفوف مجموعة متنوعة من الجماعات العرقية فى مختلف أجزاء مصر. وبالرغم مما فى خلفيات كل من هؤلاء الكتاب من اختلافات، فقد رصد **ديستيو** واقع أن درايتهم المشتركة بالفرنسية، والمجتمعة بأخيلة شعرية مصرية، هى التى تجمع بينهم. وقد استشهد أولاً بفقرة من شعر **چابس** (الفقرة التى أوردناها أعلاه من كتاب «انتظرك»!) ثم قدم مقتطفات من شعر **چان موسكاتيللي ومحمد بك ذو الفقار** (الذى أسس مجلة **لاريڤى دو كير** فى عام ١٩٣٨)، وإيمى خير وآخرين. والخلاصة أن كلاً من **ليختينبرجر** فى عام ١٩٣٤ و**ديستيو** فى عام ١٩٣٨ قد تسنى لهما أن يصفا، من فرنسا البعيدة، الوحدة الظاهرة للكتاب الفرانكو - مصريين.

وبحلول الزمن الذى كان **ديستيو** قد ألقى فيه محاضرته حول الكتاب الفرانكو - أفريقيين، كان **چابس** قد ابتعد عن التأمل الرومانسى للذات. لقد أصبح أكثر ارتباطًا بكتاب سورياليين فى باريس مثل **بول إيلوار**، الذى استمد التأثير منه بلا حساب. ثم إن السوريالية الفرنسية كانت قد بدأت فى شق طرق لها إلى

القاهرة. ففي فبراير ١٩٣٧، في اجتماع لجماعة المحاولين (وهي جماعة جميلة من المثقفين الشبان تأسست في عام ١٩٢٧ وكانت تجتمع كثيرًا في **كونسرفتوار بير جروم في هليوبوليس**)، ألقى **چورج حنين**، صديق **چابس** وشريكه الأدبي فيما بعد، خطابًا افتتاحيًا دشن السوريالية القاهرية. وقد تولت الإذاعة المصرية الرسمية إذاعة الخطاب الشهير «حصاد الحركة السوريالية»، وسرعان ما أعيدت إذاعته في الإسكندرية.

وقد استوعب **چابس** الروح السوريالية السائدة آنذاك. ففي ديسمبر ١٩٣٦، قبل وقت قصير من إلقاء **حنين** خطابه، نشر قصيدة سوريالية «العتمة المستحبة»، من خلال دار نشر **چي ليڤيز مانو** الباريسية. وقد اعترف في صفحاتها قائلاً: «إنني مدين للحلم بحيازة قوة واقع ثان...». وبالنظر إلى ميله الطبيعي إلى إمكانيات الحلم الخلاقة، فقد بدا من المؤكد أنه سوف ينضم إلى الحركة السوريالية. إلا أنه لم يفعل ذلك، رسميًا على الأقل. وبالرغم من النشاطات النشرية الأخرى التي حملت علامة السوريالية، خاصة القصائد التي تبدي تلاعبًا مقصودًا بالأخيلة الليلية مجتمعًا بما هو فانتازي، فقد آثر جابس، أن يظل خارج الحركة السوريالية وبما كان مرجع ذلك هو حس الارتياب في الحركات الفنية؛ فالمشاركة المباشرة من شأنها أن تعني الإساءة إلى استقلاله الإبداعي وهو أمر يتجاوز السوريالية، فيما يبين بعد ذلك. والمرء يرتبط بالحركات - الإبداعية أو السياسية - من جراء الضرورة العملية فقط: أي لكي يتجنب العزلة الفنية أو - كما حدث في أكتوبر ١٩٤١ عندما وقع رسالة مفتوحة إلى مواطني اليونان، الذين اجتاحتهم إيطاليا **موسوليني**، بوصفه عضوًا في جماعة الإيطاليين الأحرار المناهضة للفاشية - لكي يبدي تضامنه مع المقهورين أدبيًا أو عسكريًا.

والمثال الآخر الذي أعرب فيه **إدمون چابس** علانية عن احتجاجه على تقدم الجهود الفاشية والنازية الرامية إلى كبح حرية التعبير هو مشاركته في نوفمبر ١٩٤٤، في القاهرة، في تأسيس جمعية الصداقة الفرنسية بالاشتراك مع الكادر الشيوعي **هنري كورييل** وعديدين آخرين. وكانت النشاطية السياسية المخففة والمستساغة لجمعية الصداقة الفرنسية تناسب مزاج **چابس** الإنساني والكوني. فهذه الجمعية لم تبد رؤية سياسية سافرة بل ارتبطت بأهداف فرنسا الحرة، حكومة **شارل ديجول** في المنفى التي أخذت تنشط منذ يونيو ١٩٤٠. وسرعان ما جرى افتتاح الشعبة السكندرية لجمعية الصداقة الفرنسية بعد ذلك بوقت قصير، برئاسة **رينيه إيتيامبل**، الذي كان أستاذًا للأدب الفرنسي بجامعة **فاروق الأول** والدكتور **حسين فوزي**، عميد كلية العلوم بجامعة فاروق الأول.

وقبل أن تغلق جمعية الصداقة الفرنسية أبوابها في عام ١٩٥٦، كان دور **چابس** يتألف من دعوة شخصيات أدبية لإلقاء المحاضرات. وقد ألقى هو نفسه عدة محاضرات تحت إشراف جمعية الصداقة الفرنسية أيضًا. وفي فبراير ١٩٤٥، امتدح صديقه الشاعر **ماكس چاكوب**. وكان **چاكوب** فرنسيًا من أصل يهودي تحول إلى اعتناق الكاثوليكية في شبابه. وقد رسخ شهرته كواحد من شعراء فرنسا البارزين مع صدور كتابه «جام النرد»، في عام ١٩١٦. وبحلول عام ١٩٣٦ كان قد اعتكف في دير سان بينوا في وادي اللوار ليخوض

تجربة راهب ورع. وقد خيب نشوب الحرب آماله. ففى مارس ١٩٤٤، قام البوليس الفرنسى (أو الجستابو؛ والأمر غير واضح) باعتقاله لدى خروجه من قداس وسرعان ما مات بعد ذلك، مريضًا ومنسيًا، فى معتقل درانسى، خارج باريس. وقد نشر **إتيامبل** مختارات من الرسائل التى كتبها **چاكوب إلى چابس** خلال الثلاثينيات فى مجلته ڤالير، وبعد ذلك بعدة أشهر، صدرت الرسائل كلها، مع مقدمة بقلم **چابس** ، فى كتيب تحت عنوان: رسائل إلى **إدمون چابس** .

وكانت محاضرة ثانية ألقاها **چابس** ثناءً ومرثية أيضًا لصديق، هو هذه المرة **بول إيلوار**، الذى مات فى نوفمبر ١٩٥٢. وقد ألقيت المحاضرة بعد شهر من موته، وصدر نصها على شكل كراسة تحت عنوان «بول ايلوار» فى عام ١٩٥٣، تضمن أيضًا قصيدتين فى رثاء الشاعر، بدأت إحداهما: «السبل تألف الحداد/ المصباح الذى يدرك الليل».

والأرجح أن أفراد الجمهور المائة أو نحو ذلك الذين حضروا المحاضرة قد استشعروا قدرًا من التوتر غير المريح فى القاعة فى تلك الأمسية. فقد كان حاضرًا **چورج حنين**، صديق **چابس** ومنافسه لوقت طويل، الذى قدم مرثيته هو **لإيلوار**. ولم تكن هذه المرثية سخية كمرثية **چابس** . فالواقع أن **حنين** قد قال بشكل سافر إن «**بول إيلوار** قد أخفق فى أن يكون شاعرًا عظيمًا [........]. على أنه، فى عالم لا يعرف الرحمة، يظل حامل الرقة ـ هو الذى أراد اختزال المسافات بين البشر». والأرجح أن ثناء **حنين** المخفف على **إيلوار** قد نكأ جراح **إدمون چابس**؛ فمنذ أن تعارف **حنين** **وچابس** (فى عام ١٩٣٤)، تبنى الشاعران آراء متباينة حول ما يجب أن يكون عليه الأدب: هل يجب أن يكون سياسيًا بشكل سافر، شحم الحركات الاجتماعية، أم يجب لمحتوى الأدب أن يوحى برؤية سياسية على نحو أكثر رهافة، متخليًا عن أسلوب البيانات والإثارة؟. وقد تحدد الخط الفاصل بينهما على نحو واضح منذ عام ١٩٣٧ عندما ألقى محاضرته الافتتاحية عن السوريالية المصرية والتى استبعد فيها **ماكس چاكوب**، صديق **چابس** ، واصفًا إياه بـ «المهرج»، وأثنى فيها على ثورة **أندريه بريتون** فى الشعر. ويبدو أنه بحلول عام ١٩٥٢، كان الشاعران على خلاف تام فيما بينهما. وكما كانت الحالة مع **ماكس چاكوب**، فإن قيمة صديق **چابس** ، **بول إيلوار** هذه المرة، قد جرى التقليل من شأنها بينما جرى إحلال **بريتون** على رأس القطب الطوطمى. وصحيح أنهما تعاونا فى مشاريع مختلفة بعد الحرب، خاصة فى إنشاء مجلة لابار دو سابل الأدبية، التى ظهر منها عددان (فى فبراير ١٩٤٧ وأبريل ١٩٥٠). كما نشر **حنين وچابس** سلسلة من الكراسات الشعرية لكتاب منفردين ذوى سمعة راسخة. ومع أن مرثية **چابس** وقصيدتيه المكتوبة تحية لذكرى **بول إيلوار** قد نشرت من جانب لاباردو سابل، فإنها سوف تكون آخر نصوص تظهر له فى هذه المجموعة. ومنذ ذلك الحين، سوف يتعين على **چابس** أن يجد شركاء وأصدقاء أكثر تعاطفًا

كما تحدث **چابس** فى فبراير ١٩٥٥، بالاشتراك مع صديقه **جابرييل بونور**، عن الشاعر **آرتور ريمبو** الذى تأثر **چابس** منذ أوائل شبابه بتمرده وبتجريبه على صعيد الألفاظ، كما تأثر بنزقه الشاب. وفى حين أن

محاضرة **بونور** معروفة، إذ نشرت فى عام ١٩٥٥، فإن نص محاضرة جابس عن **ريمبو** ليس متوافرًا بشكل كامل. على أن مراسلاً لصحيفة البروجريه إجيبسيان حضر تلك الأمسية قد ذكر أن لغة المحاضر كانت فى بعض الأحيان «جد عميقة بحيث يصعب على أمثالنا ممن لا يمتلكون حاسة سادسة استيعابها».

وعندما جرى طرد **بونور** فى عام ١٩٥٢ من منصبه التعليمى فى بيروت لاحتجاجه على الغزو الفرنسى لتونس، ساعد **جابس** على حصول **بونور** على منصب أستاذ للأدب الفرنسى بجامعة عين شمس. ومنذ تلك اللحظة وحتى موت **بونور** فى عام ١٩٦٩، جمعت بين الرجلين صداقة من أكثر الصداقات حميمية، وكانا يتبادلان المشورة حول مسائل الشعر والنقد (أسهم **بونور** بكتابة مقدمة لمجموعة أشعار **جابس** القاهرية، الصادرة تحت عنوان «أشيد دارى، قصائد»، كما أسهم بكتابة عدة أبحاث مكرسة للأشعار الباريسية، ساعدت على توضيح صعوباتها وتجديداتها بالنسبة لجمهور فرنسى كان من الممكن لولا ذلك أن يلبث حائرًا).

ويكشف كثير من شعر **جابس** المكتوب خلال وبعد الحرب العالمية الثانية عن انشغال مكثف بالتغيرات السياسية العنيفة التى تنزلها الحكومات بالناس العاديين الذين يجدون أنفسهم تحت رحمتها. وقد أصبحت أخيلة السوريالية ذات الطابع الفانتازى، والتى امتلك ناصيتها قبل أعوام الحرب، إنسانية بشكل عميق. وعلى سبيل المثال، فإن «أغنيات لأجل وجبة الغول»، والمكتوبة بين عامى ١٩٤٣ و١٩٤٥، لا تفصح عن رؤية سياسية سافرة. بل إن أغنيات «قصيرة»، مثل «أغنية لأجفانك المغلقة»، تتحدث عن أهوال الحرب ليس بلغة بالغ ذات طابع مشحون بالرؤى الثقافية بل من خلال عينى طفل مذعور:

الغول،
عندما تتفتح شهيته،
يقيم فراغًا حول نفسه
انه يقيم الليل
فلم يعد للعالم المكسور أى
شكل بعد
أسرعوا، أغمضوا عيونكم. فالغول
لا يمكنه التهام النيام.

وبشكل متبادل مع هذا النوع من القصائد، كتب **جابس** قصائد تشهد على إحساسه المتزايد بأن الاستقرار الاجتماعى، الذى زعزعته النظم الملكية والسياسية المتعاقبة فى مصر وفى الخارج، قد ينهار بالكامل يومًا ما. وقد أخذ يشعر، على نحو متزايد، بأنه غريب فى وطنه. كتب فى أواخر الأربعينيات: «إن الشاعر، الموجود دائمًا فى بلد أجنبى، إنما يستخدم الشعر ترجمانًا له».

وفى منتصف العمر، غادر **جابس** مصر، مع زوجته وابنتيه، إلى فرنسا. وقد انتقل إلى شقة صغيرة فى باريس حيث صادف، بعد وقت قصير من وصوله، شعارات غيرت إلى الأبد فكرته عن نفسه باعتباره شاعرًا مصريًا يكتب بالفرنسية.

وكانت الشعارات قصيرة ومباشرة: «الموت لليهود!». ثم: «أيها اليهود عودوا إلى بلادكم!». لقد كان ذلك تبديًا لمعاداة السامية لم يصادفه قط فى وطنه حيث لم يبد أن

هناك أهمية للفوارق الدينية والعرقية، فى المجتمع الكوزوموبوليتى الذى عاش وعمل فيه. والحال أن البلد الذى سعى إلى العثور على ملاذ فيه - ذلك البلد الذى وجهته إليه لغته وثقافته والذى طالما جرت الإشادة به بوصفه «مهد الحرية» - قد بدا على نحو مفاجئ وصارخ أنه يرفضه لكونه يهوديًا. ولما كان جابس لا يستسلم للسخط، فقد أهمل الحادث الذى صدمه. إلا أنه منذ تلك اللحظة فصاعدًا، أصبح موضوع شعره هو المشكلة الوجودية الخاصة بالحياة كيهودى فى بيئة معادية سافر العداء.

وقد شرع جابس فى كتابة العمل الذى حقق له شهرته، وهو كتاب الأسئلة الذى يعد شبه مذكرات وشبه رواية شعرية، والذى نشر فى سبعة مجلدات بين عامى ١٩٦٣، ١٩٧٣. وفى هذا العمل الطويل، أشار مرارا إلى اضطهاد اليهود وانخلاع جذورهم عبر التاريخ، حتى مع أنه لم يكن قط يهوديًا ممارسًا أو مؤمنًا. كما التفت من جديد إلى حياته وتجربته فى وطنه، مصر.

وقد كتب في منتصف الستينيات: «إنني احتفظ من البلد الذى تركته بذكرى فراش كنت أنام عليه وأحلم وأمارس الحب». وبالرغم من عشقه المتواصل لمصر، فإنه لم يعد إليها قط. فقد كان يود لذكريات شبابه وصدر رجولته السعيدة الا تتغير من جراء زيارة سائح. وبالرغم من انه قد قال مرارًا إنه لم يشعر قط بالراحة التامة فى فرنسا، فإن ذلك البلد سوف يصبح بلده منذ ذلك الحين فصاعدًا.

فهل من الوارد أن يجرى النظر يومًا ما إلى إدمون جابس بوصفه كاتبًا مصريًا؟ ربما كانت الإجابة بالإيجاب، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن كتابًا فرانكوفونيين آخرين - خاصة جورج حنين وأحمد راسم وألبير قصيرى - كانوا موضوعًا لنظرة نقدية عامة من جانب بشير السباعى فى عدد فبراير ١٩٩٥ من مجلة القاهرة. وهناك قدر كبير من الحماسة الودية تجاه جماعة الكتاب الفرانكوفونيين المصريين من جانب أساتذة وطلاب وعارفين كثيرين آخرين بالثقافة الحديثة. وهؤلاء الناس يهتمون بالكتاب الفرانكوفونيين ليس لمجرد الحنين الجميل إلى عالم مضى، بل لأنهم يدركون أن تقدير إنجازات هؤلاء الكتاب إنما يثرى فهمهم لمصر المعاصرة. وبعد نحو أربعين عامًا من رحيل إدمون جابس عن مصر، فربما تكون لحظة الاهتمام به فيها قد حانت.

ت : ب . س

دانييل لانسون
ت: رجاء ياقوت

إدموند جابيس

نقدم لكم هنا وبإيجاز شديد كل ما يخص هذا الأديب الذى عاش فى مصر وقدم فيها أعماله باللغة الفرنسية ثم نزح إلى فرنسا وظل يكتب فيها حتى وفاته.

١٨٢١ - ١٨٢٢ وصلت إلى مصر عائلة **جابس** Jabés (ينطق الإسم: يعبس) قادمة من جزء آخر من الأمبراطورية العثمانية حيث طردتها القومية اليونانية المسيحية، أقامت الأسرة فى حارة اليهود بالقاهرة.

١٨٣٠ - ١٨٨٠ فترة التوسع الاقتصادى وتأكيد حرية الفرد فى الإقامة بمصر. تأكيد المساواة بين الأفراد من حيث الجنسية ومن حيث الديانة. وضع نظام لحماية الأجانب الغربيين واللبنانيين.

٣١ يناير ١٨٨١ الإعتراف بالجنسية الإيطالية لجد **ادموند جابيس فيتا (حاييم) جابس** الذى ولد بالقاهرة عام ١٨٢٧.

وقد قيدت بعد ذلك أسماء جميع أفراد الأسرة الذين ينتمون إليه ضمن قائمة الأجانب فى القنصليات علما بأنهم أقاموا فى الموسكى وهو الحى التجارى الذى يحاول التشبه بالأحياء الأوربية.

١٨٨٢ بعد ثورة **عرابى** توضع البلاد تحت الحماية البريطانية يدخل أفراد الأسرة فى المدارس الفرنسية بينما تقوم مربيات إيطاليات بتربية أطفالهم.

١٦ إبريل ١٩١٢ مولد **إدموند جابيس** فى حى قصر الدوبارة بالقاهرة* وهو واحة رومانسية تشرف على المدينة القديمة. تعمل الأسرة فى قطاع البنوك فى وسط المدينة حيث يسود الطابع الأوروبى (الإسماعيلية)**. فترة تقليد المسرح الإيطالى وتأثير

* جاردن سيتى
** المنطقة المحيطة بميدان التحرير حالياً.

الثقافة الفرنسية على كل الأنشطة (الصحافة، المدارس، أساليب تمضية أوقات الفراغ.. الخ)

١٩٢١ ـ ١٩٢٣ قيد **إدموند جابيس** فى مدرسة الفرير المسيحية (كوليج سان جان باتست) بباب اللوق.

١٩٢٤ ـ ١٩٢٩ يدخل مدرسة الليسيه (البعثة العلمانية الفرنسية)

إقامة الأسرة فى الحى الراقى الجديد، جاردن سيتى، تربطه علاقة صداقة وطيدة مع أستاذ الآداب **جان رابنوى**. نشر بعض مقالاته ضد **موسولينى** فى جريدة «لاليبرتيه» وكذلك نشر أول قصائده ضمن قصائد الشعراء الرومانسيين والرمزيين الفرانكوفون.

١٩٢٩ ـ ١٩٣٠ يقيم **جابيس** فترة قصيرة فى باريس كطالب فى الآداب ويشترك فى إدارة مجلة أدبية وثقافية فرنسية مصرية مع أخيه **هنرى** حيث يقدمان صورة للنشاط الثقافى المصرى والمجلة تدعى «Anthologie mensuelle» أى المختارات الشهرية.

يؤكد **إدموند جابيس** موقفه القومى المصرى وتعلقه بالسلام.

١٩٣٠ ـ ١٩٣١ يشترك الأديب فى أنشطة مجموعة التجريبيين Les Essayistes المصريين حيث يقدمون أشعارهم فى الموسم الثقافى (من شهر نوفمبر حتى شهر أبريل من كل عام) نشاط **إدموند جابيس** المسرحى فى إطار الاتحاد العالمى للشباب اليهودى، الفرع المصرى، حيث يقدم مسرحيات وألعابا ترفيهية.

١٩٣١ ـ ١٩٣٥ يعمل **إدموند جابيس** كصراف فى مكتب والده بالقاهرة.

١٩٣٠ ـ ١٩٣٢ ينشر أول ديوان شعرى له فى باريس فى دار أوجين فيجيير Figuére بعنوان IIlusions sentimentales (أوهام عاطفية) عام ١٩٣٠ حيث ينال نجاحا كبيرا. ويكتب **جابيس** بنفس الأسلوب ديوانين شعريين ينشران بالقاهرة Je t'attends (إنى انتظرك) عام ١٩٣١ Maman (أمى) عام ١٩٣٢ فى جريدة الأسبوع المصرى. يقابل **جابيس** الشاعر الإيطالى الفرانكوفونى بالقاهرة، **جان موسكا تيللى** Jean Moscateli وتعتبر هذه المقابلة بداية صداقة طويلة الأمد تجمع الشاعرين.

١٩٣٣ ـ ١٩٣٤ نشاط سياسى كبير ضد الفاشية.

تكوين جماعة الشبان اليهود ضد المعادين للسامية فى المانيا وهى مكونة منه ومن بعض أصدقاء **جابيس** ومعهم **ارليت كوهين**. (تنتمى هذه الجماعة إلى المنظمة المقامة فى العالم ضد التفرقة العنصرية والعداء للسامية). صداقة تربط **إدموند جابيس** بالمحامى **ليون كاسترو** Leon Castro مظاهرات يشترك فيها **جابيس** ويلقى فيها الخطب، يرفع علم الأديب **أومبرتو جابيس** قضية ضد النادى الألمانى بالقاهرة.

١٩٣٤ ـ ١٩٣٦ ينشر مجموعة من القصائد الفانتازية فى كتاب بعنوان Les Pieds en l'air «على غير هدى» يكتب مقدمته صديقه الجديد **ماكس جاكوب** Max Jacob وبداية تأثر **جابيس** بالأديب الفرنسى **جان كوكتو** Jean Cocteau. يقدم **جابيس** خواطره الخاصة Arches poétiques «عرابين شعرية» فى عام ١٩٣٦.

وفى مؤتمر موناكو عام ١٩٣٥ يقدمه **جاستون زنانيرى** Gaston Zananiri ضمن الأدباء المصريين المعاصريين.

١٩٣٥ - زواج **إدمـــونـد جــــابيس** من **ارليت كوهين** فى شهر مايو وهى ابنة **رنيه كوهين واديت قطاوى**، يسكن الزوجان فى بيت **قطاوى** بالزمالك ثم فى بيوت أخرى فى نفس الحى حتى ١٩٥٧. يعمل **إدموند جابيس** كصراف فى مكتب والده ثم فى مكتبه الخاص حتى ١٩٤٠.

١٩٣٦ ينشر فى باريس كتابه Potable L'Obscurié (الرغبة الصالحة للشرب) وهو اتجاه جديد يماثل السريالية. يقيم صداقة قوية مع الشاعر الفرنسى **بول اليـــوار** Paul Eluard الذى يقابله فى باريس عام ١٩٣٧. يثار اسم **إدموند جابيس** فى مؤتمر الكتاب الأجانب المتحدثين باللغة الفرنسية فى باريس عام ١٩٣٧، يختار **جابيس** كمراسل للشعراء الفرانكوفون المصريين فى سكرتارية أكاديمية البحر الأبيض المتوسط عام ١٩٣٨. يبدأ **جابيس** فى كتابه Sens de l'Ombre (معانى الظلال) وهو يضم مجموعة من مقالاته التى سبق نشرها فى صحف القاهرة عامى ١٩٣٨ و١٩٤١ ثم يتوقف **جابيس** عن نشر هذا الكتاب. تثار بعض الاضطرابات الايديولوجية حيث تصل الفاشية إلى أبواب البلاد وتبدأ المظاهرات المعادية للسامية من بعض العناصر القومية المصرية.

يصاب جابس بصدمة نفسية بعد فشل العناصر الديمقراطية الأوروبية ودخول إيطاليا فى الحرب عام ١٩٤٠، ويهدد **إدموند جابيس** الإيطالى ولكنه يتمتع بالحصانة كيهودى فى تشريع يحمى اليهود الإيطاليين من السجن والاعتقال. يشترك **جابيس** فى أنشطة مجموعة العمل التى تطالب بالحريات فى إيطاليا ومعاداة الفاشية. تظهر كتابات مختلفة عن اليونان المعذبة من الشاعر **أحمد راسم** ومن الموسيقار **هكتور قطاوى** وكذلك بعض القصائد فى المجلة الخاصة **ببُول إليوار** Paul Eluard عام ١٩٤٥.

يلجــأ **إدمـــونـد جـــابيس** إلى فلسطين (١٩٤٢ - ١٩٤٣) ثم يكون مع بعض الأصدقاء جماعة للمثقفين أسماها Les amitiés Françaises. من ١٩٤٤ وحتى ١٩٥٦. يلقى محاضرة عن **ماكس جاكوب** فى مايو ١٩٤٥. يشترك مع زوجته فى لجنة لمساعدة عائلات المحاربين اليوغسلاف اللاجئين فى مصر (١٩٤١ - ١٩٤٥). ينشر جابس عام ١٩٤٧ ديوان Chansons pour le repas de l'Ogre (اغانى لوجبه الغول) كتبت من سنة ١٩٤٣ وحتى ١٩٤٥.

جريدة Valeurs (أى قيم) التى يديرها الأستاذ الفرنسى **رنيه اتيامبل** Etiemble الأستاذ بجامعة الإسكندرية. تنشر فى عام ١٩٤٥ الخطابات المتبادلة بين **ماكس جاكوب وإدموند جابيس**. يكرم **جابيس** عضو المقاومة الفرنسى الشاعر **بيير سيجرس** Seghers عام ١٩٤٦ وتنشر المحاضرة التى يلقيها جابس بهذه المناسبة.

محاضرات عن **ليون بول فارج** عام ١٩٤٧. ينشر لجابس ديوان Du Fond de l'eau (من عمق الماء) عام ١٩٤٧.

يقدم **جابيس** كهاو بعض المسرحيات ومنها مسرحيات **لموسيه** Musset عام ١٩٤٦.

ويتبنّى **جابيس** موقفا معاديا **لجان كوكتو** عام ١٩٤٧. ويشترك **جابيس** فى معرض الكتاب الفرنسى

فى مصر عام ١٩٤٦. تغنى بعض قصائده فى السهرات الشعرية (١٩٤٦ - ١٩٤٩) كما يشترك فى عدة لجان لدراسة الشعر الفرانكوفونى فى مصر ومناقشته. يعترف به لأول مرة النقاد الفرانكوفون المصريون (**إتيين ميرييل، جان موسكاتيللى، جيرالد مسعديه، رنيه جرجس، ريمون مييه، روجيه ارنالديز**).

إقامة دولة إسرائيل وأول حرب مصرية ضد هذه الدولة عام ١٩٤٨. أصداء خطيرة فى القاهرة حيث تشتعل مظاهرات عنيفة. ينشر جابس فى باريس عام ١٩٤٨ كتابه (ثلاث فتيات من الحى الذى أسكنه) Trois Filles de mon quartier.

يشترك **جابيس** فى بعض الأنشطة فى المجلة السريالية مع الأديب الفرانكوفونى المصرى جورج حنين (١٩٤٧ - ١٩٥١) يستقبل **جابيس** الكاتب Soupault **فيليب سوبو** فى جمعية الصداقة الفرنسية عام ١٩٤٩.

يناير ١٩٥٢ مظاهرات بالقاهرة وبعد ذلك الغاء الملكية وإقامة النظام الجمهورى بمصر (١٩٥٢ - ١٩٥٣). تقدم لأول مرة الأعمال الإجمالية للأديب فى فبراير ١٩٥٢ بالقاهرة بمناسبة نشر كتابه الأخير Les Mots tracent (الكلمات تسطر) عام ١٩٥١ بالقاهرة حيث قدم الفنان Villon **جاك فييون** بعض لوحاته التصويرية ١٩٥٢ - ١٩٥٥ إعادة النظر فى التسهيلات الخاصة بإقامة الأجانب فى مصر، إلغاء المحاكم المختلطة والتشريعات والصحافة الطائفية تساؤلات عن مستقبل وجود الأجانب فى البلاد تعريب الخدمات العامة والخاصة.

يختار **جابيس** عضوا فى اللجنة الخاصة ببورصه النقد فى القاهرة (١٩٥٣ - ١٩٥٦).

انحسار عالم الأدب الفرانكوفونى المصرى - المنافسة بين **إدموند جابس وجورج حنين** فى داخل جمعية الصداقة الفرنسية. أزمة الشعر الفرانكوفونى (١٩٥٣) إعادة النظر فى هذا الأدب من قبل القوميين المصريين (١٩٥٥ - ١٩٥٦).

تسليم **جابيس** الوسام الفرنسى La légion d' Homeur فى ديسمبر ١٩٥٢ إعترافا بمكانته كأديب وكمثقف. يلقى **جابيس** محاضرة بمناسبة وفاة **بول اليوار** فى عام ١٩٥٣، وكذلك بعض المحاضرات عن الشاعر الفرنسى Rimbaud **رامبو** فى ١٩٥٥ وعن «الشعر والكلام» فى ١٩٥٦ ثم عن **هنرى ميشو** فى عام ١٩٥٦.

يؤسس **جابيس** دارا للكتب تنشر أعمال Grenier **جان جرينييه** وأعمال Bououre **جابرييل بونورو** Char **ورينيه شار** عام ١٩٥٥. يقيم **جابيس** صداقة متينة مع **جابرييل بونور** استاذ الأدب الفرنسى بجامعة عين شمس وكذلك مع Lacouture **جان لاكوتور**. ينشر **جابيس** كتابه L'écorce du monde (قشرة العالم) فى دار سيجرس عام ١٩٥٥.

أزمة قناة السويس (أكتوبر - نوفمبر ١٩٥٦). يشمع المقر الجديد للصداقة الفرنسية الذى افتتح عام ١٩٥٥. يطرد المواطنون الفرنسيون والإنجليز من مصر. تتأثر الأنشطة الفرانكوفونية بهذا الجو العام. تقطع العلاقات الثقافية مع فرنسا.

وفاة أصدقاء وأقرباء وأعضاء مهمين فى الحقل الأدبى والثقافى الفرانكوفونى بالقاهرة. Brin **موريك بران**. Stbvrinos **ستافروستافرينوس** عام ١٩٥١، Lugol **جان ليجول**، Castro **ليون كاسترو** عام

١٩٥٤، Rapnouil جـــان رابنوى، Meriel اتيـــين ميرييل وCaneri جوزيه كانيرى عام ١٩٥٧.

يترك إدموند جـابيس البلاد فى ١٩ يونيو ١٩٥٧ وهى آخر مرة يرى فيها مصر.

يجمع جابيس القصائد التى كتبها ونشرها سـواء فى القـاهرة أو فى باريس من عـام ١٩٤٣ وحتى عـام فى كـتـابه Je bâtis ma demeure (ابنى مـسكنى) الذى ينشـره فى بـاريس عـام ١٩٥٩. وتظـهـر فى الطبعـة الجديدة عـام ١٩٧٥ بعض القـصـائد التى كـتـبـهـا فى الخميسينات.

بداية خط جـديد للأديب مع ظهـور Le livre des questions (كتاب التساؤلات) الذى ينشر فى باريس عام ١٩٦٣ ويتبعه حوالى ١٥ كتابا حتى عام ١٩٩٠ ترجم أغلبها إلى الإنجليزية والإيطالية.

إعادة طبع كتاب Je batis ma demeure فى سلسلة كتب الجيب (١٩٧٥) وبعض القصائد التى كتبها منذ ١٨٥٧ فى دار فى باريس ١٩٩٠.

وفاة إدموند جابيس بباريس فى ٢ يناير ١٩٩١.

تنشر أول ترجمة لبعض قصائده بالعربية فى القاهرة فى مجلة «شعر» فى إبريل ١٩٩٢.

١٢ أغسطس ١٩٩٢ وفاة زوجته ارليت جابس فى مدينه دينان بفرنسا.

اسم جـابيس وعناوين أعـمـاله تدرج فى ملف عن الكُتّاب الفرانكوفون فى مصـر فى مـجلة «القـاهرة» فى فبراير ١٩٩٥ وفى الجريدة الرسمية لهيئة الإستعلامات فى ١٩٩٥.

فى ربيع ١٩٩٦ يدرج اسمـه فى العدد الخاص الذى تزمع فـيـه مـجلة «إبداع» تقـديم الكتـاب الفـرانكوفـون المصريين تمهيداً لترجمة أعماله إلى العربية.



ادمون جابيس

عمق الماء

أتكلم عنك
ليس عن مصباح ظلى
عن خطوتى السلاقية[1]
الريح فى كعب الذهب
الريح فى مشاب[2] البئر
الريح فى الخارج فى الداخل
لم يعد أحد يسمع الآخر

أتكلم عنك
جمع من البشر يجيبون
نمل بلا صوت ولا صراخ
ومع ذلك
الصمت يقتل كالموت
الصمت يهيمن ووحده يولد

أتكلم عنك
وأنت لم تكونى ولن توجدى أبدًا
تجيبين أسئلتى
العنكبوت يصطدم بلهاث الوحوش
فى إبرة الأثواب الملهوفة على الانتهاء

* ت : هدى حسين

الثور يحرق الحلبة
حيث يتسول الملك مملكته
بقعة من الدم تل من الألم
الأعلى ليس أنت
كل خيوط حدقاتك
معقودة فى الشمس
العالم يتعرى
ووجه الإنسان يصرخ فى المنتصف
ليس غيرك عامود من الرماد بأساور الجاد[٣]
وشريطة حمراء من زهر الأيريس
المتآكل من جذوره
وشريطة من الجزر المجهولة التى
تمشطك
أتكلم عنك
عن أثدائك فى طليعة البرارى
عن الماء الرقراق لأثدائك الناعسة
والشطآن التى تغرقها.

أتكلم
عن مرآة عيونك السرية

كل حراس اليأس
كل التوارات منحدر معطّر
الشاعر يقفز الوثبة تنعدم

أتكلم عمن لا أعرفه
عمن لن أعرف عنه أبدًا إلاّ
الكلمات
لك عرائس مشوهة

هنا لا أحد
رجع حلم ولد ميتًا
فراشة منزوعة من اللبلاب

لا أحد
غير النحاس الذى ضربته الأجنحة

لا أحد
غير لجين معدن الأحزان
لا أحد
غير إمبراطورية الأشباح غير المعترف بها

مظلة من لعاب من أجل الضفادع

لا أحد
غير الليل السجين المتأوه
بلا توقف يلفظ الذباب

لا أحد
وأنت تطفين ببطء بثقة
مثل صخرة بشعور حريرية
مثل عصفور بمنقار من الريش
والبحر يغسلك

لا أحد
أتحدث لجلدك المملح
لنعاس جلدك القمحى
ليل فى الليل
لجلدك الموشوم إلى اللانهاية
لا أحد
لا شىء غير لوح من اللحم
السكران

ببرودته التى تحملها الأمواج
والذى من رقبة إلى رقبة من ماء
خشن
يسافر فى الموت

لا أحد
لا شىء إلاّ ما تقابلينه
عبورًا وتحيينه بلا مبالاة

أتكلم
من أجل عناقيد من عيون خضر
ملتصقة بالنوافذ
من أجل تلٍ من الأتربة
تكوّنه الريح

لا أحد
فى الجوار
ليس غير اسم
غير الحاجة المستمرة لأن أحبك
اسمًا

من الكرم أو الحمم

لا شيء
غير اللهيب المتصاعد لبضعة
جوابات
فوق العالم

دماء على أيادينا الخشنة
دماء على كتف البومة
دماء على وجنات الربيع المستديرة
لا شيء
غير نغمة الدماء على شفاهنا
المضمومة

أتكلم بلا سبب
في ردهات المنازل
المسكونة بالأوزات الخرافية
في شرفة القصور المتعبة
واقفًا في مواجهة الزمن

فرسان بالزي القديم وتدٌّ من حطام
على مطيات من بارود رنان
القلب كائن فيها يدق بحزم
في المحبوبة التي تقترب
فرسان المناطق المنخفضة
يمزقون بقفزةٍ المسافة

لا شيء
غير اليوم بخطوط إعصارية البذر

لا شيء
غير سحر يوم على ظل مكفّن

لا شيء
إلاّ ابتسامتك ثعبان القش
إلاّ اسمك المستعار قطيفةَ من
المدن
عند همس
الشلالات البعيدة
عند النداء الملهوف
للزنابق المفتونة

أسماء من صوف أخضر له زُرقة

لا شيء
إلاّ منبع التصادمات المتناسلة
لا شيء
إلا سقطة النار
على بذرة من الكريستال
وردة الحديد اختلجت
في الهذيان المستهلك
بعدنا بعدك

كوّاتٌ أن نعرف أنفسنا معرفة خاطئة
أو لا نعرف
اليد العارية توضع تحت الاختبار
مشدودة كأنما لترجع الى نفسها
ليس للبلدة حياء

أتكلم
للكرزات الأولى الحائرة
لصبيان مقدونس [٤] آخر الأعاصير
لصور من معدن الرصاص لراقصات
مشقوقات نصفين

أتكلم
لطرف غابة من الدعامات الثقيلة
في الجسد

آه أحبك
يا بنت نافورة مجنونة
يا أخت الماء المرشوش
عطشي يسبح فوق أوردتي
وحشيًا بقوة أن يكون في أثرك
عطش بائس مخلص

أتكلم من أجل جدول ماء ذي جبهة
من حجر
للباطية [٥] للفحة شمس الجبال
للرغبة في زي طاووس
لكي لا أفقدك مرة أخرى يا حبي
أتكلم من أجل نسرينة[٦] المطر

من أجل حرية الصفصافات
من أجل دموع المهجورين
المهزومين
لكي لا أفقدك مرة أخرى يا حبي
أتكلم من أجل ساحة القفور
من أجل المرقد المكدس
بالعقبان(٧)
من أجل مفارش الخدمة الرمادية
لكي لا أفقدك مرة أخرى يا حبي

من أجل الملح في الأنف يا حبي
من أجل الطماطم من أجل الطمي
المجوسي المعروق
من أجل دوارة الهواء ذات البهجات في
المناديل لصفحة
بيضاء من أجل زمن إيماءة من أجل
لا شيء يا حبي
لا لشيء
إلاّ لأسليك
لا لشيء
إلا لأسعدك

لا لشيء
إلا لكي أسمّرك حية
الى جواري

لا لشيء إلا لأعمّر ذاكرتك
بسبب الظل الذي يتصاعد من
الأرض
بسبب السماء التي تأخذ في اليأس
بسبب قلبي يا حبي
بسبب ذراعيّ بسبب فمي
ليس
إلا مرة

ليس
إلا لحظة

بسبب الريح
التي تمسّك

بسبب الدماء
التي تثيرك

بسبب الزمن
الذى يتعجلك

آه اصبرى انتظرى
اليوم فى متناول أيدينا الشمس
تنهش

بسبب حبى بسبب
خيط حبى العاشى[8]
الذى ألقيه هذا المساء على
العالم

١٩٤٦



هوامش المترجم:

١ - التى تشبه خطوة الكلب السلاقى وهو كلب صيد يتميز باستطالة جسمه.
٢ - حجر منقور حول فوهة البئر.
٣ - حجر كريم شفاف أخضر أزرق وبنى.
٤ - cerfeuil مقدونس افرنجى وهى بقلة حلوة المذاق.
٥ - إناء لمزج الخمر بالماء وهو ذو عروتين كان يستعمله الإغريق والرومان.
٦ - زهرة النسرين..
٧ - جمع عُقاب.
٨ - المصاب بالعماء..

ادمون جابيس

عشر أغنيات

(١٩٤٣ - ١٩٤٥)

أغنية لأجل ملك الليل

هل تعرف الملك الأسود
الذى يحفظ فى قلبه
سيفًا وأزهارًا؟

هل تعرف أخواته؟
الأولى توقظ الريح،
محلولة الشعر، مرفوعة اليدين.
الثانية تهيج المحيط:
عمرها مائة عام.

الثالثة فأرة، صبية جميلة،
يشبكها الملك
على كراقتة ابنه.

ذات صباح
اغتال ثلاثون أميرًا حاسدون
مليكهم.

تلك هى الحكاية الأسيفة
حكاية الملك الأسود مالاكو
الذى تسكن قلبه ثلاثة أشباح تبكى.

أغنية لأجل الموتى الثلاثة الذاهلين

كنا ثلاثة موتى
لا نعرف ما الذى جئنا لنبحث عنه
فى هذه المقبرة الفاغرة.
أكبرنا سنًا قال: ياللروعة!
الآخر قال: « الدنيا هر...... »
وأنا الذى أفيق بالكاد من نعاسى
بداهةً أقول:
« بمثل هذه السرعة؟ »

كنا ثلاثة ظلال
بلا شفاه، بلا رقاب
وإن كنا نضحك
تحت الإبط
إن لم توجد الأحلام
ثم جاءتنا فتاة
عند هبوط الليل
لتكون فى صحبتنا.

أغنية لأجل قارئى

لن تجـد، يا قـارئى، فى ألبـوم الأغانى هذا
أغنيتى الأثيرة.
إنها تختفى فى مكان آخر،
فى الريح التى تُذَهِّبُ أهدابك
هذه النظرة التى يشيع فيها الهواء..
لابد أنك عندما تنام،
تسمع أغنيتى...

لستُ مغنى الليل.
أنا حيث تضحك، ضحكتك؛
وحيث تبكى، ورواز دموعك الذاهل.
كل نسغ العالم على شفتيك.
لابد أنك عندما تستيقظ،
تغنى أغنيتى...

أغنية لأجل مساء ممطر

رجل انتظر
أن يحب.

الأجراس بعيدًا
تدق.
بلا رجاء
انتظر الرجل.
كل باب موصد
يحفظ سره.
رجل يبكى
المحبوبة...

أغنية النهار الضائع

النهار سقط
كصرخة ناضجة.
أنا لا أحب الصرخات.

النها ر سقط
كشمس ناضجة.
أنا لا أحب الليل.

هذا النهار الذى يتقد
فى وجهى.
النهار سقط
كعصفور عجوز.
أنا لا أحب الأرض.

النهار سقط
كحلم قديم.
أنا لا أحب البحر.

هذا النهار الذى يموت
فى النظرات.

النهار سقط
وسط الطريق.
لم يلتقطه أحد.

أغنية الغريبة

كانت واقفة .
بإزاء الشجرة
كانت عارية.
كانت فرج الشجرة.

كانت شاحبة.
كانت المحبة.
وبثها الرجل
اسم إخوته.

انتظرتْ الرجل
ومِنْ عشقهما
سيولد العالم.

كانت ميتة
ولم يكف الرجل عن الكلام.

أغنية الغريب

ها أنذا أبحث عن رجل لا أعرفه
لم يصبح قط أنا نفسى الى هذا الحد
إلاّ منذ بدأت البحث عنه.
أله عيناى ويداى
وكل هذه الهواجس الشبيهة
بحطام هذا الزمن؟
موسم الألف غرق،
البحر يكف عن أن يكون البحر،
يصبح ماءَ القبور الباردَ المتجمدَ

ولكن، أبْعَدَ من ذلك،
من الذى يعرف أبعد من ذلك؟
صبية تغنى للتقهقر
والليل يخيم على الأشجار،
راع وسط خراف.
انتزعوا العطش من حبة الملح
التى لا يرويها أى شراب.
بالحجارة، يدمدم عالم
لكونه، مثلى، بلا مكان.

أغنية المرأة الجالسة

هذه امرأة جالسة
تنهشها الشموس
قلبها يحترق.

هذه امرأة جالسة
على ركبتىّ. شاردة
تحسب الأيام

دموعها فى الزمن الغابر
ملأت الأرض أشجارًا

أغنية الفتاة الشرسة

الفتاة
ذات القبعة المبرقشة
- من هى؟ أنا لا أعرفها -
تغرز، ضاحكةً، يديها
فى عيون النائمين.
عاشقة للأغانى
جد شرسة بالفعل.
- من هى؟ أنا لا أعرفها -
وهى أيضا تجهلنى
لأن عينىّ، المغرمتين بنفسيهما
تلتهمان نفسيهما عند هبوط الليل.

أغنية قصيرة ليد الجندى الميت المتصلبة

يد الجندى الميت ما برحت متشبثة
بالشجرة،
والسبابة على زناد البندقية.
ما أكثر النجوم، ضحاياه.
يا هذا الجندى،
إنك لتصنع لنا سماء فَرَح.

إنه الصيف.

العشاق يتمتعون بأجمل سقف.

يا هذا الجندى،

ها أنت ذا تنام،

ولكن ما الذى تراه؟

ت: ب. س





من معرض الفنانة تحية حليم ٥٥ سنة فن

إدمون جابيس



شـــذرات

ماتت أختى بين ذراعىّ بالفعل. كنت وحدى قرب وسادتها. أذكر أننى قلت لها شيئًا كـ: لايمكنك أن تموتى. هذا مستحيل. وهو ماردت عليه بهذه الكلمات بالضبط: لاتفكر فى الموت. لاتبك. فالمرء لايهرب من قدره.

أدركت، يومها، أن هناك لغةً للموت، كما أن هناك لغة للحياة.

إن المرء لايتحدث لمحتضر بالأسلوب نفسه الذى يتحدث به لإنسان حى. وهو لايجيبك بعد بالأسلوب الذى كان يمكن أن يجيب به قبل ذلك بلحظات. إن كلامه مختلف.

لقد كنت فى آن واحد متمردًا على الظلم الذى يمثله كل موت ـ والمبرر أقوى عندما يحل بإنسان فى مقتبل العمر ـ وسلبيًّا. لقد تكلمت أختى قبل أن تلفظ أنفاسها عن القدر. وفكرة القدر تخترقنى، بدورى، اختراقًا بالغ العمق والإصرار. بالتأكيد. ليست غريبة عن هذه الفكرة.

إننى أعتقد أن هذا كله كامن فى أعمق أعماق كتبى. والحال أن اليهودية، المشربة بهذه الجبرية بحكم أصولها الشرقية، قد جعلت من ثنائية السلبية - التمرد، أساسًا، عين فضائها. لقد أصبح تمردها تساؤلاً معذّبًا.

لايمكن للمرء النظر إلى مصر، إلى الشرق، بعيونٍ غربيين دون أن يسقط فى غرائبية تتنكر لما هو أساسى.

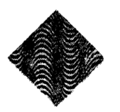
...... كلا ان المصرى ليس كسولاً ولا بليدًا ولا خامل الحس. إنه ببساطة شديد الالتفات - خاصة الفلاح - إلى العلامات والإشارات التى تغيب عنا.

ان فكرة الذهاب للعيش فى إسرائيل لم تخطر ببالى قط. ولعل ما وراء ذلك هو شىء أعمق بكثير، شىء يجرى تناوله باستمرار فى كتبى، هو كرهى الأصيل لكل انغراس. ان لدى انطباعًا بأنه لاوجود لى إلاّ خارج كل انتماء، وانعدام الانتماء هذا هو جوهرى ذاته. ولعلنى لا أملك ما أقوله غير هذا التناقض الأليم: إننى أطمع ككل إنسان إلى مكان، إلى دار، ولايمكننى، فى الوقت نفسه، أن أقبل المكان الذى يعرض نفسه علىّ.

كل ما أعرفه هو أن الوحدة، بحكم قوة الأشياء، قد أصبحت القدر العميق لليهودى. ودولة إسرائيل، ليست عاجزة فقط عن إنهاء هذه الوحدة، بل إنها، أحيانًا، تزيد من حدتها.

ت: ب . س

أدمون جابيس



ثلاث بنات من حينا

الانتظار الانتظار المستحيل

عند طبقات النبتة الأربع

عند أقطاب الثعبان الزرقاء الثلاثة

عند صاريي العدو العملاقين

عند النقطة الوحيدة المظلمة لليل

ثلاث بنات من حينا تركن خطّابهن للبؤس؛ ثلاث ضحكات، ثلاث نجمات هوائيات. لم يعد لدينا أخبار عن قلب الأرض. ثلاث بنات من حينا غيرّن أسماءهن؛ جباههن تحترق في الليل. ثلاثة من رجال المطافئ، ثلاثة غواصين، ثلاثة عشاق هائمين يبحثون عن خطيباتهم. السمكة والعصفور يتحركان فيهم، لأن الحب موجود في كل مكان. ثلاث بقرات، ثلاث حصوات، ثلاث حفر تؤرق الشارع. نطرق الأبواب التي نعرفها.

في قائم (خنجر؟) لبطل(ا)، يُفشي على أقدام الأميرة المدعوة. إنها صرخات متواصلة لتهشم صدورنا إنه قلبك شعاري. خفه له مائة عام! المرايا تفضل

---

* ت : هـ . ح

الدوران، حيث ضائعة، تبعثين من ردائك. لهذا القرن من الزمان أيضا ذراه الصلصالية. أبحث عنك أحتجزك. كل وسام عليه صورتك يلفظ المحيط الحطام.

تهدر الضحكة في القاعة المبقة بالدخان. إنها رءوس غريبة تسافر وحدها، بعيون مغمضة ليس غير الفم، مقصورة رنانة، مرشدا. لا كلمات؛ دوامات عوالم ابتلعت، وأشرعة من الحنين نسجت، فيما مضى، في الحنجرة:

ستعطى حبيبتك

حلقة أراغين الظل.

سأعطى حبيبتى

عقد ريش العقاب.

ستعطى حبيبتك

جونيلة الموجة العاتية.

لكن امنع عن حبيبتك

الخنجر المنتهب من الشمس.

كانت الضحكة تأخذ حذرها، ما إن تكتشف، حتى يكون كل جرح مشعا؛ بل وكلما كان أكثر لا مرئية.

الراقصون الثلاثة الذين يحبون النهار، ينشرون حول أنفسهم النوت الموسيقية كبذور، كفتات خبز يترقبه العصفور. والبنت التى تحب واحدا منهم، لا يعود لها درب ولا حلم لتطأه، إنما لها ألمها فقط. الراقصات الثلاث اللاتى يحببن الليل، يفككن ضفيرتهن المتواطئة فوق العالم. كل الأمشاط تنصت. دائما سأجهل ما أفقده لكونى لست واحدا منها.

أن تشف بمجهولة ولا تصبح سوى اندهاشها. أن تنام بالمظلات. الموت، هو القمر، ليس شيئا آخر سوى مشعل منطفئ، نفثة الهواء الأخيرة محترقة حيوية. لكننا لم نكن أبدا قريبين إلى هذه الدرجة من معرفة بعضنا البعض بالرغم من أننا لم نستطع أن نتشاور لم نكن أبدا إلى هذه الدرجة نازعين إلى التلاشى.

أشباح، أسماؤكم، محفورة على صخرة الأسطورة . همس، قفر معاقب. كنا اثنين لنحسب الفشل. الغريبة المتوجة بالطحالب ثم كذلك الرمل.

المنحدر الذى استطعت فيه أن أعكف على الإمساك بالشجرة التى تتحلل من أصولها. وليس سوى معجزة: تفتح مستمر. لم أعد أعرف أين يكمن الزمن فيه. ألم أرسم خط البداية وأضاعف السماء لكل جذر؟ فى المساء ارتفعت الأرض من الفضول لكى يأخذ الجبل راحته ولا تظن النجمة نفسها وحيدة ثانية؛ كذلك لكى يكون ذراعاك سعيدين.

الضحكة امرأة شابة متفسخة فى الطرقات. الموت أكثر حذقا. تشعلين النار فى بلدة منتزعة من الرموش: مكان لقائنا. اجترحت القصة. عندما يكون العالم أحمر يصبح للأسنان لمعان خاص؛ تخاطر الطيور[٣] بنفسها فيه. معك، كل شىء بسيط لكنه محسوب. خيط ممسوك يلصق الكون بمعصمك. كل شىء خطير، منقذ، مجروح.

الوردة وقد التقطتها أكثر التلميذات استغراقا فى الحلم، بقى مصباحى المطفأ غريما لها فى الزمن. ها هى يد غير خاضعة تربك العرض السائج للأشكال المتوقعة. ذلك أن الأرض وعت بالكاد. وأنبثق، لا أكف عن الإدهاش. مرة، شعّثت شعر الصباح ولم يترك أحد سريره.

اقترب الصباح من الإظلام فى النوام الأكثر سكرا. لاشىء ينبوع بانسحاق ماثل. كانت الأرض تهشم الأرض، يحملها الغضب المجهول منذ آلاف السنين، الجنون بلا وجه، غير أنه يحرسه البحر، وعلى الغضب ـ هل كنا نعتقد أبدا فى لعاب يائس إلى هذه الدرجة؟ ـ كانت سفينة تنزلق وقد اتخذ فيها حبيبان مكانا. لكننى سأخرس اسميهما هذه المرة أيضا خشية أن أذيع أسرارا قدرية.

المنتبهة! وهى ليست امرأة فقط، إنما آلاف العصافير ذوات أجنحة من أرض رطبة لتسمر الربيع، الشجرة فى الريح، والضفائر مشعثة. توجد فى نظرتها أول لحظة رأيتك فيها. توجد شفاهك على وجه الخصوص من أجلها يكف الليل عن خنق العالم. بكل الرعود، وديعة عند أطراف الأصابع. لم أعطها شكلا أبدا؛ لكن عندما أظهر، تجيب.

الفتاة التى تمشى فى عيون الحصى، تنكر على الشجرة حزامها لكى لا تخلق سابقا. كل فرع بخيل. الثمار تدنى حول العصفور الصريع. عن طريق القمر، يمكننا أن نشعل اللغة التى تلعقنا بلا مبالاة. يمكننا أن نلون رمادها.

يمكننا كذلك أن نلقيه للريح. ليس أنا من سينتقم لي من القمر. في البحر، أنتخب أشعته. أربي بعيدا ظلا في عداد الساحرات.

عندما أنقذت التمثال، في الحوش، كانت فتاة صغيرة تحتضر. يجب أن تكون للنافورات، مثلما للشحاذين، يد ممدودة. يمكنك التوقف على عتبة الأهداب وإقامة العقبات في وجه الحدقات. للصور مادة شكل للتعذيب غير مسبوقة في جرابها. يكفي إعطاء الطريق ظهرك لكي تمس بها. يكفي فتح باب لكي تطير. لكن العشب ينتشر ببطء، على النهار تحرثه نجوم جديدة.

مهمومة بحماية الحلقة التي وضعتها البركة في يديها النظيفتين، الفارقة من أجل اللحظة البلورية التي أحبها فيها، تتهرب من الماء. كل حضور متأمل مسبقا. التشابه هو الشيء، المكتشف في مرآة الثمار المرة المتدلية من النوافذ. كأنه ينبغي عند اقتراب النهار تكرار اسمها لكي يسمع. الفارقة ذات الفوايش السحرية تدمر، وزاحفة، الصورة المندهشة للعالم. لي كل الفرص لكي أكون عشيقها.

من أجل الوردة، يفك جسم الباليه القوس[3] الذي كانت الأرض تحفظه في القمر. الأمر أننا في مفترق الأحجار الكريمة حيث تزدهرين. أحدب يمسك المعطف الذي يرتديه يحده شمالك، أيتها الأميرة الناعسة التي ترتكن شفتاها على شفتي كعصفور من الحياء. تعودين أدراجك. أي جرح من باب مفتوح هو ذاته يجذب انتباه الفضولي؟ يشبه المساء دمعة سوداء لأول مرة. خبئي وجهك لكي ترشفي الفراغ الذي تذروه الرياح الجريئة. المشنوق يحمل الحبل. تفلتين من الشوك.

يكفي أن يتسرح تمثال بعصافير لكي يعتقد في تناسخ الأحجار. يكفي أن يتدحرج ثدي في بئر لكي تصبح كل المياه مؤنثة. مات الليل في الحسرة. دائما ما تكون هناك عين تترقب الأسماك. لماذا ينبغي على الأرض أن تدور داخل خيط من الفضة؟ اختفى آخر صياد دون أن يترك وصية. يكفي القليل من الدم على الجفون لإيقاظ جريمة القتل. تكفي يد مرفوعة ليتضاعف الظل. لم يعد هناك مبرر لري المروج. تطير الماء لتنجد الهواء. كل رقبة خاضعة لسحابة. يكفي سلم لجعل المحبوبة تحمر خجلا (؟ rougir L'aimée Pour Faire).

إنه ألمي وقد تكلس أبيض (blanchie á la chaux) تصبرين ممددة على الأوراق المقطوفة (feuilles recueillies) تنبغي القدرة على التشبه بالريح. تطيرين. تغنين. أحبك من أجل كل فرع.

إنها بسمة على أصابعنا المصابة بالحمى. طيف غريب منزوع من المساء، يكتشف العالم، من أجلنا. لكن وحدك كنت تسافرين.

أصدقك، أؤثر فيك، أذعن لك. جدار يجمعنا. لا يكون لك أبدا الوجه نفسه.

باردة! إذا ما أردت أن ينصّبك الرخام ملكة، فعليك أن تستسلمي وتثبتي الزمن، عند شمس عينيك المحملقتين. إنها رموشك التي تخففك من الثقل اليومي للوجوه. قطعة من الحرير هو هذا الأفق الضائع، ستكونين أنت في الأرض هذا التمثال. لكنك صماء. البحر ساخط؛ مثلك ارتفاع ألف موجة. ضفيرتك، ضفيرتك ضفيرتك حصان ذو أنف مزبدٍ تكفي صخرة حتى تذَلَّي. تكفي حصاة لتدوخ البئر. صدارك(٥) سجن العصافير والقمر. يمكنك أن تقطعي العشب عند أقدام المحيط. الزهور ستكون دائما عمياء.

ترغبين أن تزين أصابعك بخواتم من نور. كنت ترغبين لو كانت الخواتم أيادي الليل، محارة ضخمة. انعكاسات شعرك الكستنائية، خيط تسيرين على وحش تتضخم رقبته عند مرورك. لا يمكن صلب الأرض باللآلئ ولا المحيط. كان ينبغي في كل العصور أن تكوني واقعا. كظلك، انكسر الزبد. لم يعد يوحي بك ولا بأخرى، ولابي. العالم قد سرق.

من بين أعمدة المعبد أية نجمة مرتاحة؟ إنها تريد ذلك في كفوفنا امرأة في رغبتها تدور. الأرض تحسدها لا أعرف إلى أي مدى تخشاك عقداتي السائلة. لكن أجنحتك خارج الشك. الأكثر قسوة هي التي أكرهها، المنبسطة عند ذروة عصياننا الدموية؛ إنها جزء من عدمية جنونها. الأكثر جمالا هي التي أغتالها عند منتصف الليل؛ ألمها ألمي. نحن ثلاثة الآن نكذب على النهار.

للتلال، عند الأوتاد، جروح رقيقة عن طريقها يمكنك أن ترى الدم يسيل من الأرض. كل نبتة جرح. ليس سوى الألم، يا حبيبتي؛ لكن أثداءك الممزقة، أثداءك المشنوقة على الأشجار، هذا أكثر مما يمكن تحمله. تتسائل أيدينا فوق الضحايا(؟). أصوات الماء أو الخنجر. تسعى التلال إلى مناداتها من النجوم. عيوننا المرفوعة تشبهها.

---

(١) حيوان من الفصيلة السمورية

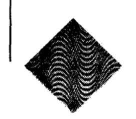
(٢) Tourterelles جنس طير من القواطع من فصيلة الحماميات.

(٣) المقصود قوس الكمان أو الفيولونسيل.

(٤) effeuiller نسبة إلى نزع أوراق وردة، أو بتلاتها.

(٥) رداء نسائي يغطي النصف الأعلى من الجسم

جويس منصور *



قصائد

١٩٥٣

رجل مريض بألف فواق
رجل تهزه أفكار مملاة
يمليها عليه ظله الذي يتبعه بلا توقف
مستعدًا لالتهامه في لحظةٍ دون شمس
مستعدًا لأن يصبح سيد لحمه
مستعدًا لجرجرته عبر الفضاء
رجل بلا جذور صار نجمًا.

أرفعكَ بين ذراعيّ
للمرة الأخيرة.
ثم أنزلك على عجل في نعشك الرخيص.

---

* (١٩٢٨ ـ ١٩٨٦)

أربعة رجال يحملونه على أكتافهم بعدد أن دقوا
المسامير فيه
على وجهك المهزوم، على أعضائك المكروبة.
يهبطون السلالم الضيقة وهم يسبون
بينما أنت تتقلب فى عالمك المحصور.
رأسك مفصولة عن عنقك المقطوع
تلك هى بداية الأبدية

رأيتك عبر باصرتى المغمضة
تتسلق سور أحلامك المروّع.
قدماك تزلان على الطحلب النائم.
عيناك تتشبثان بالمسامير التى تتدلى.
بينما كنت أصرخ دون أن أفتح فمى
حتى أفتح رأسك لليل.

تَقَبّل صلواتى
تَحَمّل نواياى الدنسة
طهرنى: حتى تتفتح عيناى
حتى تريا ابتسامة القتلة الباطنية.
وعندما أغدو طاهرة
اصلبنى يا يهوذا.



چويس منصور

امرأة واقفة منهكة منتوفة
ساقاها السوداوان تبدوان فى مأتم شبابهما
تتسند ظهرها المحنى على الحائط المعادى
ظهرها الذى أحنته أحلام الرجال
ولا ترى أن الفجر قد جاء أخيرًا
فما أطول ما كان ليلها.

نادِنى باسمى الأخير.
اشبكْ ملابسى بالكواكب، بالنجوم.
حتى تمشى ساقاى بلا نهاية على الأرض
وأنا أبذر يأسى فى قلوب الحيوانات
حتى يكون لاستجاباتى الأخيرة رنين دقات الحزن
لدعوة البشر الى الغفران.

الرجل الذى يدافع عن نفسه
أمام هيئة محلفين من القردة.
الرجل الذى يقدم الالتماسات، الرجل الذى يتوسل.
رأسه تختفى بين ساقيه المشعرتين.
والقردة تنتظر
والقردة تتهم ولا تدافع عن شىء
قبل أن تتلتهم الرجل، هذه الموزة المتعفنة.

كنت جبانة أمام موته.
كنت جبانة أمام حياتنا
رأسه ذات الوجنتين النديتين
انتزعتنى رغمًا عنى من الوعود المجانية
من الوعود المنبوحة، من صمت وصمت وصمت، من
الصرخات.
ظهرى الذى يتصبب عرقًا، فزعى، صرخاتى.
وعندئذ لكى أهرب من عينيه
أحنيت رأسى، ركعت
وبجبينى المروّع
خَفّفتُ آلامه.

عصافير صغيرة ترفرف
تحت جلدك المتوتر، فى عينيك الواسعتين
وقد خبلها الرعب الذى يهز السماء
غير مفكرة إلاّ فى تحليقاتها الماضية
الفرائس الحية لصياد مجنون.
الفراغ فوق رأسى
دوار النشوة فى فمى
وأنت فوق ظهري
القط فوق السطح
يلوك عينًا حلوة

عين هاج يبحث عن إلهه..
أمس مساء رأيت جثتكِ
كنتِ رطبة وعارية فى ذراعىَ.
رأيت جمجمتكِ البراقة
رأيت عظامكِ يدفعها بحر الصباح.
فوق الرمل الأبيض، تحت شمس حائرة
كان سرطان البحر يتنازع لحمكِ.
فلم يبق شىء من نهديك الممتلئين
ومع ذلك فهكذا تحديدًا فضلتك
يا زهرتى.

أجنحة مجمدة
أصابع أقدام مكسورة
فرج مخترق
قلب أسد متحلل.

شيخ وعجوزة مختفيان تحت الأرض
يد متحللة فى اليد المتحللة، فى عز الحرارة فى الوسخ
يتبادلان الكلام عبر شفاه اختفت، يتفاهمان دون كلمات
ينصتان إلى الأغنية البطيئة والخفيضة للأرض التى

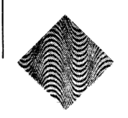
تتغذى
متسائلين فى أعماق قلبهما
ما إذا كانا لن يموتا أبدًا.

شعره الأصهب له رائحة المحيط.
الشمس الغاربة تنعكس على الرمل الميت.
يتمدد الليل على سريره المصنوع من الأبهة.
بينما المرأة اللاهثة المرتجفة
تتلقى بين فخذيها الخائرتين
القبلات الأخيرة لشمس تموت.

ت : ب . س

* لمزيد من التفاصيل حول حياة **جويس منصور** وكتاباتها ، انظر المقال الذي كتبه **إسماعيل صبري** بمناسبة صدور الأعمال الكاملة للأديبة الراحلة تحت عنوان (**جويس منصور** .. الآنسة الغريبة) - إبداع ، العدد الثالث ، مارس ١٩٩٢ ، رسالة باريس ص ١٦٧ - ١٧١ .

فولاذيكن



قصيدتان

١٩٠١ - ١٩٤٧

رؤيا

الشفق يرخى غلالاته الشفيفة،
عندما أراك جالسة فى ركن قصى:
سماء متوهجة وعامرة بالنجوم
تنور وجهك المتأمل بضيائها الجميل.

حالمةً، تراقبين المشهد الطبيعى الرحب
الذى تتراءى وجوهه المتباينة فى عينيك،
وإذ تجتاز النسمة أوراق الشجر المخضوضرة
تطبع قبلتها المديدة على ذهب شعرك.

أخال اننى أرى فيك، ياذات الحسن الذابل الفخور،

ـ فنظرتك تعرف جيدًا ابدا، ذلك ـ
شعاعًا شمسيًا هادئًا وحيدًا،
بحيث ان النهار، اذ يرحل، ينسى أن يجره وراءه!

سونيت

بينما كنت أبحث عن الكائن البرئ الرقيق
علنى أتحسس فرحة طال اشتهائى لها،
أشعلتِ فى حواسى، بنظرة عابرة،
الرغبةَ التى برحها انتظارُك

منذ ذلك الحين صرنا أحباء. فمن ذا الذى يعيد لنا
تلك الأيام التى ولت، الممتلئة صفاء،
تلك اللقاءات الرائقة فى أمسيات الصيف الجميلة
حيث توحد قلبانا المخلوقان للتواصل؟

أخريات جعلننى أقضى ساعات من المسرة
لكن ما من واحدة منهن تسنى لها قهرى
تحت التباريح الحلوة لنشوة حبيبة.
وربما، فى أيام زاهية أكثر، وأكثر صفاءً
تصوغ مشاعرى القديمةُ القصيدة
التى سيكون حبى الأول أجمل أبياتها.

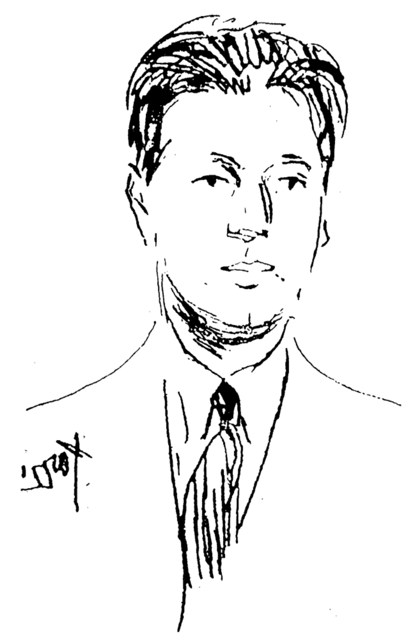
ت: ب س

أحمد راسم

ولد أحـــمـــد راسم فى سنة ١٨٩٥ من أســـرة أرستقراطية تحتفظ بجو الحريم الذى كان سائداً فى مصر فى القرن التاسع عشر. وقد تغنى بهذا الجو فى أعماله وعلى الأخص بجدته الشركسية وبمربيته السوداء وبأخواته البنات الخمس وبأخيه الوحيد. وقد تعلم العربية والإنجليزية فى المدارس المصرية وحصل على البكالوريا المصرية. ولكنه تعلم اللغة الفرنسية أيضا مع مدرس فرنسى مشهور اسمه Lucien Lepine وقد كان من المحتمل أن يستكمل دراسته بفرنسا مثلما كان يحدث لأولاد الذوات فى وقته، إلا أن الحرب العالمية الأولى اجتاحت أوروبا عندما وصل احمد راسم إلى التاسعة عشرة. لذلك التحق بمدرسة الحقوق الفرنسية بالقاهرة حيث تخرج منها بعد ذلك.

وقد بدأ حب احمد راسم لرفيقة صباه نيسان منذ فترة المراهقة. وكانت نيسان من عائلة شريف المعروفة. وقد تحولت بعد ذلك صداقتهما إلى حب، وهو الحب الذى تغنى به أحمد راسم طوال حياته، كما أصبح جمالها هو المعيار الذى يقيس به جمال النساء اللاتى عرفنه بعد ذلك. ولكن الظروف الاجتماعية حالت بينهما، إذ أن أخت نيسان أصبحت ملكة مصر، ولم تكن عائلة احمد راسم تعادل العائلة المالكة من حيث الجاه، لذا أجبرت نيسان على الزواج من احد أمراء عائلة **طوسون باشا**.

التحق احمد راسم بالعمل فى وزارة الخارجية حيث شغل منصباً فى روما ثم فى مدريد ثم فى براج، حاول فى كل منها أن ينسى حبيبته التى توفيت بعد فترة بعيداً عنه، وظل طوال حياته يكتب عنها فى أعماله. وعند عودته إلى مصر سنة ١٩٢٨ اختير احمد راسم سكرتيراً



احمد راسم

عاماً مساعداً برئاسة مجلس الوزراء، ثم مساعداً لمحافظة القاهرة. وقد تزوج فى هذه الأثناء من الآنسة **إنجى افلاطون** ـ المرأة ذات الشعور الزرقاء ـ ولكن زواجهما لم يدم طويلاً بسبب المشاكل التى نجمت عن وجود طيف **نيسان** بينهما، وكذلك عن وجود ملهمات كثيرات فى حياة الشاعر.

ثم عين **أحمد راسم** محافظاً للسويس سنة ١٩٣٨ وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية. وقد كانت مدينة السويس بمثابة قاعدة لإمداد الجيوش المتحالفة التى تحارب قوات **رومل** فى مصر. وكان **أحمد راسم** خير من يمثل مصر أمام القيادة البريطانية هناك. فقد كان محافظاً نشيطاً يمزج الحكمة بالطيبة دون أن يظهر منه أى جانب فوضوى أو بوهيمى بصفته شاعراً، وقد تغنى كثيراً بجمال شاطئ البحر الأحمر وجباله حتى انه دعا أصدقاءه الذين يزورونه نهاية كل أسبوع أن يقيموا معه «جمعية أصدقاء الجبل» فملأوا المنطقة بالبيوت الجميلة وبالشاليهات التى أصبحت فيما بعد تسمى«بالنادى المصرى للسيارات». وقد كتب هناك مجموعة قصائده التى وقع عليها باسم«ناسك جبل عتاقة».

ثم عاد إلى القاهرة فى عام ١٩٤٤ حيث تحمّل مسئولية المركز الصحفى لمدة ثلاثة أعوام كسب فيها حب كل الصحفيين واحترامهم. وقد كان يحب أن يجتمع بأصدقائه وأن يثير معهم مواضيع شتى، نجد أصداء لهذه الاجتماعات فى مذكراته:«مذكرات موظف مسكين» و«مذكرات فنان فاشل» و«مذكرات موظف الأرشيف»... وهى كتابات جميلة الأسلوب، تجمع بين السخرية وعمق الفكر، وهو يحيى لنا فيها فن الحديث الذى ربما نسيناه نحن الآن.

وفى سنة ١٩٤٧ عين **أحمد راسم** مشرفاً عاماً للسياحة فى مصر حتى إحالته على المعاش سنة ١٩٥٤. هذه الوظيفة الجديدة كانت تتمشى مع هذا الرجل الذى يعرف أوروبا كل المعرفة والذى قضى نصف حياته متنقلاً بين الفنادق المختلفة. إلا أن قلة الموارد الخاصة بتشجيع السياحة فى وقته كانت تشل حركاته. ومع ذلك فنحن مدينون له بفكرة إقامة مدينة المقطم وكذلك بالقانون الذى يحرم استخدام أبواق السيارات بالمدن المصرية!

وقد كتب **أحمد راسم** أول أعماله باللغة العربية: «الدين والإنسان» فى جزئين سنة ١٩٢٢، ونشر بعد ذلك فى ١٩٢٥ بعض القصائد النثرية، وهو نوع أدبى لم يكن مطروقاً فى الشعر العربى، وأسمى الديوان «الحديقة المهجورة» ظهر فيه تأثير الشاعرين **أحمد شوقى وخليل مطران** وكذلك تأثير الشعراء المعاصرين فى أوروبا. ثم قدم **أحمد راسم** مقالات عديدة عن فنون الرسم والنحت وبعض المسائل الفنية المعاصرة: «الظلال» فى جزئين، وقد نشر فى سنة ١٩٣٦الأعمال الآتية: (الرسام محمود سعيد) و(جورج الصباغ) و(فن الرسم فى الشرق) و(فن الرسم عند إيمى نمر) و(ما هو السبيل إلى فن مصرى ؟)...إلخ.

اما أولى قصائده باللغة الفرنسية فقد نشرها **أحمد راسم** فى جريدة يومية: «مصر الجديدة». ثم ظهر سنة ١٩٢٧ (كتاب نيسان) وبه قصائده المشهورة: (كما قالت ايضا جدتى) و(قصيدتان عن الصيف) و(كما قال أحمد كذلك)...وقصائد أخرى مثل: (وابور الزلط) و(غيار معقّم) و(التليفون) و(الوصية)..

ثم ظهر فى «الأسبوع المصرى» عدد خاص سنة ١٩٢٨ يحوى قصائد **أحمد راسم** التى كتبها فى

تشيكوسلوفاكيا، وهى من أجمل القصائد التى كتبها على الإطلاق.

وفى سنة ١٩٣٢ نشر أحمد راسم قصيدة (وقالت زمبل كذلك)التى جاءت تقديما لبعض الأمثال العربية التى أطلق عليها عنوان: (عقد زمبل العجوز).

ثم جمع فى سنة ١٩٤١ بعض قصائده القديمة بالإضافة إلى ديوان «ناسك جبل عتاقة» فى كتاب أسماه «الحديقة القديمة».

وفى سنة ١٩٤٢ نُشر عمل نثرى لأحمد راسم بعنوان: (أمين المكتبة الصغير الأستاذ على) وهو يحوى صفحات جميلة أعاد طبعها سنة ١٩٥٣ بعنوان (صور للشاشة). وفى سنة ١٩٤٩ يظهر كتابه (إن النشر للغوٌ) نشر فيه أحمد راسم قصائد جديدة بجانب القصائد القديمة مثل: (عروسة المولد) و(قصة مؤثرة) و(الراقصة المصرية) و(موال عربى) و(أصداف)..ثم ظهرت على التوالى مجموعة قصائده التى تحمل أسماء نسائية: (مَلَك) فى ١٩٥١، و(حاتمتان) فى ١٩٥٢و(نوال) فى ١٩٥٢ و(نهى) فى ١٩٥٣، و(سامية) فى ١٩٥٤.

جمع أحمد راسم كل قصائده فى ديوان (صفحات مختارة) سنة ١٩٥٤ فى حوالى ستمائة صفحة، بعد أن ظهرت قبل ذلك بطبيعة الحال فى الصحف والمجلات من ١٩٢٢ إلى ١٩٢٥ كانت تنشر فى «مصر الجديدة» وفى «الأسبوع المصرى» من ١٩٢٨ وحتى ١٩٤٤ وأخيراً فى «مجلة القاهرة» منذ سنة ١٩٣٨ وحتى وفاة أحمد راسم.

وفى ١٩٥٥ جمع أحمد راسم فى كتاب آخر من خمسمائة صفحة مختاراته النثرية «ويومياته» التى كانت قد نشرت فى «مجلة القاهرة» وفى بعض الصحف اليومية الأخرى.

وقد تزوج أحمد راسم للمرة الثانية من سيدة من أصل فرنسى أحاطته بكل الحنان والعطف وصالحته مع الجنس اللطيف. وكرمته الأكاديمية الفرنسية سنة ١٩٥٤ ومنحته جائزة أدبية كبيرة هى جائزة Capdeville.

وعندما أحيل إلى المعاش سنة ١٩٥٤ انتقل إلى الإسكندرية، حيث أصيب بأمراض خطيرة مثل الضغط العالى مع مشاكل فى القلب، ولكنه لم يشتك أبدا من المرض وظل يستمع مبتسماً إلى الآخرين وعلى الأخص إلى الكُتّاب الشبان، كما ظل مهتماً بحركة التجديد التى يشجعها وذلك حتى وافته المنية يوم ٢٠ يناير سنة ١٩٥٨.

وقد آمن أحمد راسم بفكرة الحضارة الإنسانية الشاملة التى تضم الجميع دون أية فواصل جغرافية أو غيرها، وذلك يعود للمجتمع الذى كان فيه فى أوائل هذا القرن وهو مجتمع منفتح على التأثيرات الشرقية والغربية على السواء، تتجانس فيه الحضارات القومية لكل الأجانب الذين كانوا يعيشون فيه مع الحضارة العربية والإسلامية. وقد لعب هذا المجتمع دوراً كبيراً فى حركة النهضة المصرية وفى تحول البلاد من الناحية السياسية والاجتماعية وفى صراعها للاستقلال والتقدم.

عرف أحمد راسم كيف يترجم إلى الفرنسية أجمل ما فى الأدب العربى بصوره الرفيعة وبموسيقى كلماته. وقد وضع الشعر العربى فى قالب فرنسى وأوصل أجمل ما فيه من معان وإمكانات للقارئ الأجنبى.

وقد مثل أحمد راسم الثقافة الشاملة، المتعددة الجنسيات، وجمع بحق بين عناصر الثقافة العربية والفرنسية والنيلية وعناصر ثقافة البحر الأبيض المتوسط.

أحمد راسم

حكاية لأجل الكبار



روتها إنجى أفلاطون (٩ سنوات)

كان ياما كان صديقان - حلاق وخباز - اعتزما القيام برحلة طويلة.

فقال الخباز:

- لنأخذ معنا خبزا كثيرا.

لكن يوسف، الحلاق الصغير، لم يكن يرى هذا الرأى، فهو لم يكن يريد أن يظهر بمظهر شيخ عجوز يحمل على ظهره سلة خبز.

عندئذ قال الخباز:

- بالنسبة لى، سوف آخذ معى خبزا كثيرا.

ووضع على ظهره سلة خبز كبيرة، فوق لوح مثبت بحبل.

وبعد أسبوع، صعد الحلاق الصغير، وهو يتظاهر بالتعب، على اللوح المثبت على ظهر صديقه، وأخذ يأكل الخبز وهو يصفر. كان يأكل الخبز لأنه كان جائعا، وكان يصفر لأنه كان مبتهجا.

وذات يوم قال له الخباز:

- ناولنى قطعة من الخبز، يا صديقى الحلاق.

لكن الحلاق الذى كان يصفر لم يجب.

والحف الخباز فى الطلب، عندئذ قال يوسف:

- لن اناولك خبزا، إلا إذا فقأت لك عينا.

وبما أن الخباز كان ولدا طيبا وكان يعرف أن صديقه شرير، فقد تركه يفقأ له عينا... لكى يحصل على قطعة من الخبز ويتمكن من مواصلة السير.

وكان يوسف يصفر بلا انقطاع، وهو يجلس مستريحا على اللوح المثبت على ظهر صديقه. وسار الخباز وهو لا يرى الطريق إلا بعين واحدة.

وفى صباح اليوم التالى، طلب قطعة أخرى من الخبز لأنه كان جائعا ولم تعد لديه قدرة على مواصلة السير.

عندئذ قال يوسف، الحلاق الصغير:

- إنك تأكل خبزا كثيرا..ولن تحصل على قطعة أخرى إلا إذا فقأت عينك الثانية.. وعندئذ فسوف نحيا معا دائما لأننا اصدقاء. أنت تحملنى وأنا أدلك على الطريق.

ووافق الخباز لأن قلبه كان أبيض ورقيقا مثل لب الخبز. وبعد أن فقد بصره، أكل كسرة أخرى من الخبز، ثم استأنف سيره ..بينما أخذ الحلاق يصفر وهو جالس على كتفه، لأنهما كانا يريدان الوصول إلى القصر العظيم الذى كان على قمة الجبل.

وعندما احس الخباز بالتعب، توقف لحظة ليستريح، وأنزل على صخرة لوح الخشب الذى كان مثبتا على ظهره والذى كان يوجد عليه ما تبقى من الخبز وصديقه الحلاق.

لكن يوسف، الذى رأى القصر العظيم الذى كان على قمة الجبل، ترك الخباز الأعمى واتجه وحده إلى غاية رحلتهما.

وسالت الدموع من عينى الأعمى المفقوءتين. وبينما هو يجهش بالبكاء، سمع صوت امرأة يقول له:

- إذا مسحت عينيك بيديك المبلولتين بالدموع فسوف تسترد البصر.

وبصق الخباز المسكين فى كفيه لكى ينظفهما قبل أن يمسح بهما خديه، ثم فرك عينيه بيديه المبللتين بالدموع.

عندئذ رأى امامه فجأة، ليس فقط امرأة، وإنما أيضا حمامة.ولما كان الجوع قد أخذ منه كل مأخذ، فقد قال لنفسه : « لو كان بوسعى أن آكل هذه الحمامة ... »

عندئذ قال له صوت آت من شجرة:

- دع هذه الحمامة وأكمل سيرك.

وعندئذ سار الخباز، الذى كان ولدا شجاعا، لكنه صادف بعد لحظة المرأة نفسها محاطة بفراخ صغيرة.

وإذ استولت عليه الدهشة، قال لنفسه: « إننى جائع».

لكن المرأة الجميلة قالت:

– أرجوك لا تمس فراخى لأننى أحبها لما تمنحنى إياه من بيض.

عندئذ مشى الخباز الذى كان فتى شجاعا وهو محتدم الشعور، تاركا الفراخ التى كانت تحيط بالمرأة الجميلة. وسار ساعات طويلة ولم يتوقف إلا عندما رأى امام قدميه سحلية.

وبما أن الخباز المسكين كان مرهقا جدا، فقد سقط على صخرة. وعندما تمكن من فتح عينيه، وجد نفسه فى البستان الذى كان القصر العظيم فيه، فدخله ، وهناك ، وجد أن صديقه يوسف قد أصبح حلاق الملك.

ولم يشعر الحلاق بالارتياح لرؤية الخباز وقد عاد إليه بصره، . وقال الحلاق للملك:

– مولاى ، لقد كان هذا الفتى أعمى . وقد استرد بصره. ولابد انه على صلة بالجان. إن وجوده هنا خطر.

لكن الملك الذى كان رجلا ذكيا قال له:

– أنا لا أظن ذلك.

عندئذ أشعل الحلاق النار فى القصر، انتقاما من صديقه.

فقال الملك للخباز:

– أنت وحدك القادر على إنقاذنا. لقد تمكنت من استرداد بصرك. ولذا فإن بوسعك أن ترى فى هذه اللحظة الخطر المحدق بنا ، وإلا فإنك سوف تهلك معنا.

وفى البستان، وجد الخباز الحمامة مع المرأة الجميلة التى تحب الفراخ، وأدرك الجميع سبب حزنه.

وبينما راحت المرأة والفراخ تنظر إليه، هطل وابل من المطر من السماء السوداء، وأطفأ الحريق الذى كان قد بدأ.

وسالت دموع كثيرة من عينى الخباز على خديه عندما عرف أن صديقه الحلاق قد مات فى الحريق.

يبدو ان رسالة هذه الحكاية هى انه لا يجب عليك ابدا ان تحمل على كتفيك إنسانا قادرا على ان يفقأ عينيك.

فالمرء لا يسترد بصره إلا فى الحكايات التى تروى للأطفال.

ت: ب س

ر . ى

ألبير قصيرى

نحن لا نعرف الكثير عن هذا الأديب إلا أنه ولد بالقاهرة عام ١٩١٣ من والدين مصريين وأنه تعلم فى المدارس الفرنسية بها. وقد قام بنشر أول أعماله الأدبية فى القاهرة عام ١٩٣١ وهو عبارة عن ديوان شعرى باللغة الفرنسية عنوانه Morsures أى «لدغات» وقد ظهر فيه تأثره وإعجابه بالشاعر الفرنسى بودلير. ثم كتب سلسلة من القصص القصيرة قدمها فى مجلة «الأسبوع المصرى» أطلق عليها عنوان «رجال نسيهم الله» (سنة ١٩٤٠) ترجمها الناشر الأمريكى هنرى ميللر إلى الإنجليزية فى سنة ١٩٤٥ ثم نشرت بعد ذلك فى فرنسا عام ١٩٤٦ باللغة الفرنسية.

فى هذه الفترة عمل قصيرى فى البحرية التجارية المصرية لعدة سنوات متنقلا بين بور سعيد والموانئ الأمريكية والإنجليزية، وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية نشر قصيرى فى القاهرة عام ١٩٤٥ أول قصة له أسماها «البيت الذى سينهار حتما».

ثم غادر قصيرى مصر واستقر فى فرنسا من ١٩٤٥ وحتى اليوم، وبالرغم من أنه لم يعد يعيش فى مصر إلا إن كل كتبه التى نشرها فى باريس بعد ذلك ما زالت شخصياتها وأحداثها كلها مصرية. وفى عام ١٩٤٩ ظهرت رواية «الكسالى فى الوادى الخصيب»، ثم نشر فى عام ١٩٤٦ رواية «العنف والسخرية» التى استحقت فى ١٩٦٥ جائزة جمعية رجال الأدب. وفى سنة ١٩٧٥ ظهرت روايته «مؤامرة المهرجين». وفى ١٩٨٣ نشر قصيرى قصة «طموح فى الصحراء» وهى الرواية الوحيدة التى لا تتركز أحداثها فى مصر وإنما فى بلد من بلاد الخليج العربى.

كل هذه العناوين التى اختارها قصيرى لرواياته تبرز اهتمام المؤلف بإخفاء ما يثير القارئ ويجذب انتباهه منذ اللحظة الأولى.

فعنوان «الكسالى فى الوادى الخصيب» على سبيل المثال فيه لأول وهلة التناقض التام، حيث إنه من غير المنطقى أن يعمر الكسالى اى واد خصيب ، فذلك يتطلب كل الجهد وكل العمل.. وكل عناوين كتبه تبرز فلسفته وحبه «للفانتازيا» وهو التعبير الذى كثيرا ما نجده فى كتاباته.

وقصيرى اديب ملتزم بقضايا الناس. وهو يهاجم هذا البؤس العام بكل قوته حتى انه يعطينا له صورا قاسية تكاد تدمى قلوبنا، وحجته هنا، مثل الأديب الفرنسى ستاندال، هى أن الرواية تماثل المرآة، فهى ترينا صفاء السماء من ناحية ولكنها ترينا كذلك الطريق المظلم. وهكذا تكثر فى روايات قصيرى الصور البائسة وعلى الأخص فى رواياته الأولى. اما بعد ذلك فقد اكتشف الأديب دور النكتة التى تضحك الناس رغم قسوتها وذلك ما سنجده فى رواياته الأخيرة.

وقد اختار قصيرى أن يضفى بعض الغموض على كتاباته سواء من حيث الزمان أو من حيث المكان، فتركنا لا نعرف بالتأكيد أين تقع الأحداث ولا فى ظل اى حكم؟ وكأن البلد مجرد ديكور عام لهذا البؤس وهذا الشقاء الذين يحاربهما فى كل رواياته. ولكن الشخصيات التى يقدمها قصيرى فى رواياته تذكرنا بشخصيات أندريه مالرو الفرنسى الذى يبرز بها عظمة الإنسان وسط الآلام وكذلك حب الإنسان لأخيه الإنسان بالرغم من كل ما يكابده من عناء ووحدة قاسية.

ويتبين من قراءة رواياته المختلفة أن محور اهتمامه يتركز فى تصوير الفقر والحاجة، وعلى الأخص فى المرحلة الأولى من كتاباته، ونحن نرى فيها شخصية مثل «سيد كريم» وهو يؤكد فى «رجال نسيهم الله»، وعلى لسان قصيرى بالطبع، أن العالم لا يحتاج للأشياء الكبيرة.. «فالرجال يقرصهم الجوع.. والجوعى لا يفكرون إلا فى الخبز، وكل ما يتعدى ذلك ليس إلا جنونا وخرافات».

إن قصيرى لا يقدم بالتالى اية ايديولوجيات أو نظريات فلسفية ماركسية أو غيرها. كل ما يحاول أن يبرزه هو هذا الفقر المدقع الذى يحيط به والذى لا ينادى إلا بالثورة العارمة.

ويمكننا أن نميز فى كتابات قصيرى بين فترتين منفصلتين، الأولى خاصة بالأعمال التى ظهرت حتى عام ١٩٥٥، والفترة الثانية رواياته الأخرى التى نشرت بعد ذلك. إذا كان قصيرى يهاجم الفقر فى الروايات الأولى، فقد اختار فى الروايات الأخرى أن يهاجم السذاجة الإنسانية وأن يقدم النكتة وكأنها السلاح الذى اكتشفه للثورة على الأوضاع، وذلك ما سبق أن اكتشفه موليير منذ قرنين من الزمان.

فى الفترة الأولى قدم قصيرى شخصيات تبرز رؤيته المظلمة للأشياء، فهو يثور ضد الظلم والطغيان وتأخذ رواياته دور التحريض والتبشير بالثورة، فالناس لم يعودوا فى مرحلة اكتشاف بؤسهم والرضا بما قسم الله لهم، بل بداوا يتساءلون عن السبب، ويعبر شقتور عن ذلك فى إحدى قصص «رجال نسيهم الله» حيث يقول:



البير قصيرى

«لم أفهم شيئا فى أول الأمر.. ثم حاولت أن أفهم. من عمق هذا البؤس، شعرت وكأن ثورة هؤلاء الكناسين قد رفعتنى إلى أعلى كما أعطتنى شجاعتهم قوة كبيرة وزرعت فى قلبى حب الحياة».

أما حميدو بك الذى يظل طوال اليوم ينظر إلى الشارع وإلى المارة فهو يكتشف كذلك أن الصراع هو الذى يشكل الحياة (وذلك ما اكتشفه الأديب الفرنسى ألبير كامو).:

«فالحياة عندى تعنى الصراع، الصراع الآن وإلى الأبد، محاربة هذه القوى الغادرة التى تسمح بأن يستجدى أبناء الشعب فى الشوارع وأن يقبلوا هذه العبودية التى لا تكاد توفر لهم، قوت يومهم.. إنى ألعن هذه الأحلام التافهة التى ملأت حياتى بالأشباح. الواقع الاجتماعى هو الوحيد الذى سيشكل كل اهتماماتى منذ اليوم».

ووسط هذا البؤس السائد، يبدو بصيص من الأمل على هيئة طفل صغير، رمز الظلم الفادح كما أنه يمثل فى نفس الوقت البراءة الكاملة، ذلك أن المستقبل بيديه وهو الوحيد الذى سيثأر للناس.

«انظروا إلى هذا الطفل الذى يبكى. إنه لابد يشعر بالبرد لأنه عار تحت هذا الثوب الخفيف، انه لم يأكل شيئا منذ الصباح ولكنه يحمل كل المعجزات. إنه ساحر الغد. سألت نفسى وأنا يائس فى دكانى: من الذى سينقذ الطفل؟ هو الذى سينقذ نفسه، فهو لن يقبل هذا الميراث الثقيل من البؤس، سوف تكون له ذراعان قويتان يدافع بهما عن نفسه. هذا هو ما يبشر به الجو من حولنا».

كل ذلك يفسر لنا عدم اهتمام قصيرى بأية أخلاقيات أو مثل. إنه يرفض كذلك إصدار أى حكم على الأشياء أو على الأشخاص طالما يرزح العالم تحت وطأة هذا الظلم وهذا الفقر.

إلى جانب ذلك يقدم قصيرى شخصيات هامشية فى روايته «كسالى فى الوادى الخصيب»، ولكنهم هنا لا ينوءون بحمل هذه الهموم وهذه الأثقال على أكتافهم، بل على العكس من ذلك، فهم لا يشكون الفقر والعوز أو نقص الغذاء أو الكساء.. وهنا تبدأ هذه «الفانتازيا» التى ستسود فى كتابات قصيرى بعد ذلك.. هذا هو ما يصوره الفنان ميمى، إحدى شخصيات الرواية، حيث يصف هؤلاء الكسالى:

«الفن وحده هو الذى يهمنى، لذلك فأسرتك تهمنى جدا. إنكم فنانون على طريقتكم. إن الناس لا يدركون هذا الجمال الذى يشع من الكسل. إنكم لعائلة فريدة!»

لكل ذلك تكتسب هذه الشخصيات الغريبة الصفة الأسطورية ويكتسب الكسل أيضا دلالته الرمزية، فهو الأداة التى يستخدمونها للهروب من الواقع المرير، أى من فكرة الموت الذى ينتظرهم. والكسل هو بمثابة الجدار الذى يحميهم من الخارج ومن أخطاره الخفية. ويبين قصيرى بواسطة هذه الرواية أنه مازال فى مرحلة هذه الثورة السلبية التى يمثلها هذا الكسل الأزلى، وإذا كان هناك من يحلم بالخروج من المنزل وبالعمل، فهو يحلم بالعمل فى المصانع حيث يشعر المرء بوجوده مع مخلوقات أخرى تشبهه وتشاركه أحلامه ومخاوفه.

«إن سراج لا يرى أى عمل جدى إلا فى جو الآلات. فقد كانت لديه فكرة رومانسية عن إدارة المصانع وكان

معجبا بالعظمة التى تنبثق من العمل الجماعى العظيم الذى يقوده ملايين البشر، ومع ذلك، عندما يهرب سراج من البيت لتحقيق أحلامه، فهو يسقط فى الشارع صريع هذا الكسل الذى اعتاده طوال حياته، إذاً فالنتيجة التى توصل إليها قصيرى واضحة تمام الوضوح. فالعمل ليس هو الحل، بل يجب أن يعيش المرء فى هذه «الفانتازيا» التى يبشر بها ابتداء من هذه الرواية الغريبة.

وتأتى بعد ذلك الفترة الثانية من فكر قصيرى وهى تتميز بهذا الحل العجيب الذى يبدو وكأنه مقتنع به كل الاقتناع ولكنه بالطبع يدخل فى إطار هذه «الفانتازيا» التى تتمتع بها هذه الفترة من كتاباته. فهو يبدو وكأنه يشجع الناس على ممارسة «الشحاذة»، فالشحاذ لا يملك شيئا بالطبع وهو لا يخاف أحدا بالتالى ويعيش سعيدا مطمئنا. لذلك قدم لنا قصيرى شخصية «جوهر» وهو الشخصية الرئيسية فى رواية «شحاذون ولكنهم متعجرفون»، حيث يترك جوهر عمله كأستاذ فلسفة بالجامعة ليمارس الشحاذة هربا من هذا القلق الذى يكاد يصرعه.

«أن تعيش شحاذا، هذا هو طريق الحكمة! إنها حياة بدائية بدون أى ضغوط! جلس نور الدين يحلم بسعادته لو أصبح شحاذا حرا ومتعجرفا حيث إنه لم يمتلك فى هذه الدنيا شيئا يخاف أن يفقده».

هكذا قد يتحرر الناس، حسب رأى قصيرى، من شعورهم بالذلة والفقر عندما يحسّون باللامبالاة التى ربما تقودهم إلى الشجاعة وإلى القيم الجميلة كالحق والكرامة، وهى تشكل كل ما تصبو إليه الإنسانية.

وفى هذه الفترة من كتابات قصيرى، يظهر الحل الحقيقى الذى يطالب به. فهو يؤكد أن الضحك أو النكته يعتبران الأداة الفعالة التى يمكن أن تهزم السلطة ورجالها. لذا يتفقد «كريم» شوارع المدينة التى لم يعد يظهر فيها الشحاذون بأمر الحكومة، فيجدها وقد خيم عليها السأم والحزن مما غير شكل المدينة وأسبغ عليها جوا كئيبا. ويرى كريم أن هذه الفكرة ما هى إلا فكرة مجنونة تماما وكأنهم يريدون أن يخلصوا الصحراء من كل رمالها!! ثم يرجع قصيرى إلى موضوع العمل ويقدمه بصورة هزلية. فهذا الذى يسبق كريم ويأخذ دوره عند الحلاق ليس إلا حمارا!! وهذا شىء طبيعى فالحمار يستحق كل الاحترام لأنه عامل منتج فى هذا البلد أكثر من كريم نفسه! أما كريم فقد اختار أن يصنع طائرات من الورق يعطيها للأطفال لكى يمرحوا بها وهو سعيد كل السعادة عندما يرى السماء تطير فيها هذه الطائرات الخفيفة الجميلة المسالمة. أما هيكل، شخصية أخرى فى نفس الرواية «العنف والسخرية» فهو يمضى وقته فى البحث عما يضحك فى أعمال الناس.. وهكذا يصبح عمله أخطر عمل تخافه الحكومة وتخشاه أكثر من كل أنشطة الثوار.

وفى رواية «مؤامرة المهرجين»، يشترك مدحت فى مؤامرة ضد الحكومة ولكن لأسبابه الخاصة، فهو لا يهتم بالسياسة مطلقا ولكنه يحاول أن يجد التسلية وسط حياته الفارغة، وحتى ضابط الشرطة «رزق»، فهو معجب كل الإعجاب بهؤلاء المهرجين حتى أنه يقدم استقالته احتجاجا على ما تقوم به الحكومة من إجراءات إزاءهم.

ومن اليسير أن نكتشف أن عالم قصيرى عالم للرجال فقط. فالمرأة تكاد لا تظهر فى رواياته إلا وكأنها مجرد مخدر يتعاطاه الرجل لكى ينسى مشاكله. لذا ينسى قصيرى أن يمنح المرأة قلبا أو عقلا أو أخلاقا، حتى مؤسسة الزواج فهو يظهرها وكأنها من مستلزمات الوجاهة فقط.

هذه «الفانتازيا» تظهر فى أسلوب قصيرى وكذلك فى أسلوب شخصياته كلها. وقد اكتسب الأديب روح النكتة التى يشتهر بها الشعب المصرى حتى فى أحلك الظروف، هكذا يكتشف الناس أن «برغوت» الذى انتخبوه ليمثلهم ما هو إلا حمار!! وحتى الأسماء التى يختارها قصيرى لشخصياته، فإنها تدخل فى نفس الإطار أمثال «جحلش» و«خيشة»، و«صاروخ» و«أبو النوم» و«سفروت» و«سليمان العبيط» و«أرنبه»... إلخ إلخ.. وهم جميعا يستخدمون الأمثلة الشعبية المعروفة لكل الشعب: «القرد فى عين أمه غزال» «علمناهم الشحاذة سبقونا على الأبواب».. إلخ مما يميز لغة قصيرى المصرى عن اللغة الفرنسية التى يستخدما أى أديب فرنسى.

وإذا كنا نستشف أن البلد الذى يحدث فيه كل ذلك هو مصر التى مازال قصيرى متعلقا بها رغم ابتعاده عنها، فإننا نرى بوضوح أنها تعتبر رمزا للعالم أجمع، عالم يسود فيه الفقر والظلم، عالم يثور فيه الناس ضد هذه الأوضاع المهينة حتى يكتسبوا الكرامة والعزة والسعادة. لذلك كله يمكننا أن نسجل أن فن البير قصيرى خليط من الواقعية ومن حب الناس، من روح النكتة المصرية ومن الشاعرية المؤثرة.. وهو فن سيدوم إلى الأبد لأنه يصور الدنيا بكل موضوعية وبكل شفافية تؤثر على القارئ فى كل زمان وفى كل مكان.

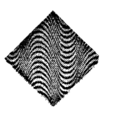


كشاف إبداع لعام ١٩٩٦

سينشر فى العدد القادم يناير ١٩٩٧

التحرير

البير قصيرى



الجـــوع

عندما يجوع المرء مساءً- بعد أن يكون قد صاغ
وجوده المر فى إيقاعات سونيتات فاحشة.-
يهبط إلى الشارع مصاحبًا تعاسته،
ويجد لأحشائه الجائعة شيئًا قابلاً للذوبان.

ما أبعد المرء عن تحرقات المشاعر والأحلام والأوهام؛
فالمثل الأعلى آنئذ هو الخبز المؤرّج،
ولايعـود المرء راغـبًـا فى البـصق على البـورجوازيين
العابسين
ولا فى التحرش بمؤخرات بناتهم الفاتنات.

فمشهد الحلوى الجميلة فى محال الحلوى

يمنع معدتك لذات زهيدة؛
وسرعان ما ينسى المرء لوسيل ومارى.

ودون أن ينخدع بعد بالحسناوات المستحيلات
يحلم القلب، ـ الذى صرعته رغبة متضورة ـ
بالنكهة المحبوبة لحساء ملائكى.

(١٩٣٣)

ت : ب . س



البير قصيرى

قتل الحلاق زوجته

هذا هو ما حدث فى «الزقاق الأسود»

توقف «شقتور»السمكرى عن إصلاح إبريق الحمام وجلس يفكر فى هدوء. ولكنه لم يذهب بعيدا فى تأملاته، فحياته كلها كانت هنا فى الدكان وعلى مقربة منه. رآها حياة مملة لا تزينها أية أحلام. لذلك كرهها واختار أن يفكر فى شىء آخر.

ركز تفكيره أولا فيما يشغل الناس فى الحارة باكملها وهو الإجابة على هذا السؤال المحير: كيف شرع «سعدى»، الحلاق المتجول، فى إعطاء السم لزوجته؟ ولكن تفاصيل هذه الجريمة الشنعاء كانت تنقصه، فالمسألة كلها غامضة كل الغموض. الم يقولوا إن البوليس قام بالقبض على بعض زبائن المسكين «سعدى» لمعرفة مسئوليتهم عن الحادث كل حسب درجة علاقته بالحلاق؟ وقد اعتبر أقوال أحدهم، «هاورسى»، صاحب المطعم الشعبى، أقوالاً مثيرة إذ حكى أنه قال للحلاق فى يوم من الأيام:

ـ يا سعدى يابنى، الرجل الذى يستطيع أن يتخلص من زوجته سيدخل الجنة ولا ريب.

هذه الكلمات وإن كانت تنم عن الحكمة إلا أن الحلاق قد فسرها تفسيراً خاطئاً. وعلى العموم فليست هناك أية جنة الآن يمكنها أن تقبل سعدى بها. إزاء هذه الأقوال، اضطر البوليس أن يتحفظ على سعدى فى السجن شأنه شأن قاتل عادى.

ـ مسكين انت يا سعدى! (قال شقتور لنفسه فى حسرة) لن أجد الآن من يحلق ذقنى بمهارة مثلك، وبرغيف العيش الوحيد الذى كنت أعطيه لك ثمناً للحلاقة! ماذا يكون مصيرنا لو أن كل الرجال الذين يشبهونك دخلوا السجن مثلك!

ولما كان لم يسبق له ابدا دخول السجن، جلس شقتور يتساءل عن نظام السجن وعن الآلام التى يتحملها السجين وأهمها الوحدة القاتلة. لم يكن لديه فكرة محددة عن كل ذلك، لذا كف عن الاستنتاجات وشرع ينظر إلى الحارة.

كان عامود النور رقم ٣٢٩ الموجود أمام الدكان يضفى بعضاً من نور الحكومة على الحارة يقف أحيانا أحد المارة وهو فى طريقه للبيت بوجهه الباهت وسط هذا القبس من النورحتى يتأكد من انه ما زال حياً أو لينظر للمرة العاشرة إلى قطعة النقود التى أعطاها له «صاروخ» القهوجى. وكان هناك أيضا بعض الكلاب الضالة تحوم فى الحارة ويظهر للعيان جوعها وهزالها ومرضها، كما كانت هناك دائما امرأة تسب أولادها بصوت جهورى حتى يسمعها الناس ويعلموا أنها تهتم بتربيتهم. وكانت القاذورات تسود فى الحارة وسط كل هذا وفى كل مكان.

ما أقسى حال الفقير عندما يفاجئه وقت الفراغ لذلك أراد شقتور العودة لعمله ولكنه رأى، فى نفس هذه اللحظة، الطفل واقفاً عند باب الدكان وهو يحمل تحت إبطه حزمة من البرسيم اشتراها لتوه من السوق. ظل الطفل ينظر إلى أبيه بعيون حزينة وبعتاب شديد وكأنه يريد أن يذكره بشىء هام.

ـ ماذا أحضرت يابنى؟

ـ هذا البرسيم سيأكله الخروف يا أبى

ـ أى خروف؟

رغم انه كان على وشك البكاء،بلع الطفل دموعه وشرح لأبيه الذى حطمه البؤس والمصير القاسى.

ـ خروف العيد يا أبتاه. هأنذا اشتريت له البرسيم. لم يبق إلا أن تشترى أنت الخروف.

كان الولد قذراً ولكنه كان جميلاً وهو عار تحت ردائه الذى يشبه لونه لون الأرض، تنطق كل قطعة من جسده بالحزن.

نظر شقتور إلى ابنه مشفقاً ولكنه ظل صامتاً. لم يبق فى عقله الحائر مكان لألم جديد، ولكنه شعر بالأسى فقد أدرك أن هذا الطفل، دمه ولحمه، ظهرت عليه علامات البؤس الحقيقى الذى لم يره حتى الآن والذى سيبقى مرتبطاًببؤسه هو. إلى متى؟ سيكبر همه معه حتى اليوم الذى سيضطر فيه لتقاسم هذا الفقر مع ابنه هو، فالإنسان لا يمكن أن يتحمل وحده كل هذا. إن سلوى الفقير الوحيدة هى ألا يترك بعد موته أطفالاً فقراء.

ـ العيد ليس لنا يا بنى، فنحن فقراء.

بكى الولد بكاء مراً وقال :

ـ مالى أنا؟ أريد خروفاً.

كرر شقتور جملته :

ـ ما نحن إلا فقراء!

ـ ولماذا نحن فقراء؟

جلس الرجل يفكر قبل أن يجيبه. هو نفسه بعد كل هذه الأعوام، لم يكن يعرف الإجابة على هذا السؤال. فهذا الحال يرجع إلى قديم الزمان، حتى أنه لم يكن يذكر كيف بدأ. ظل يقول لنفسه إن فقره هذا لم تكن له بداية حيث إنه يرجع إلى ماقبل نشأة الإنسان، وقد تملكه منذ مولده دون أية مقاومة منه لأن هذا الوضع كان مكتوبا عليه وهو ما زال فى بطن أمه.

كف الطفل عن البكاء وظل ينتظر التفسير. كانت دموعه مثل كل دموع الأطفال الفقراء الذين تخدعهم الحياة وتودى بأحلامهم.

ـ اسمع يا بنى، اجلس فى ركن من الدكان ودعنى أعمل. إذا كنا فقراء يا بنى فهذا لأن الله قد نسينا.

ـ الله؟ ومتى سيذكرنا يا أبى؟

ـ إذا نسى الله أحداً يا بنى، فسينساه إلى أبد الآبدين

ـ سأحتفظ بالبرسيم بالرغم من كل شىء.

أخذ الولد حزمة البرسيم ووضعها فى ركن من الدكان وجلس بجوارها ثم عاد للبكاء لأنه طفل صغير ولأن هذه هى طريقته الوحيدة للثورة ضد هذا العالم. هكذا أدرك أنه وحيد فى هذه الحياة وأنه تحيطه أمور غامضة مخيفة.

عاد الرجل إلى عمله وقد آلمته رؤية هذا الوجه الصغير الذى تغطيه الدموع. ولكن ما جدوى عذابه هو أو عذاب كل الناس؟ المهم هو ألا يتألم الطفل بعد الآن. ألحت عليه هذه الحقيقة الهامة. من الذى يمكنه أن ينقذ الطفل؟ ظل الرجل يفكر وهو يعمل، يفكر فى الموت وكأنه الخلاص الوحيد. لذا تمناه لنفسه ولزوجته ولابنه ولكل سكان الحارة.

مر الشاويش «حجلش» فى هذه اللحظة وهو يتمخطر بعظمة كعادته. وقف الشاويش أمام الدكان وألقى نظرة على الرجل وابنه. خلق هذا الرجل ليكون جلاداً؛ فنظرته تنم عن السذاجة القاتلة. ظل واقفاً بردائه الصوفى الخشن الأسود وكأنه حيوان قوى مقزز، كان الجو بارداً . سكت الصبى عن البكاء وأحس بالخوف إذ أن هذا الشرطى قد ظهر فجاة وكأنه ليل ثان وسط الليل الغامر. أحس الطفل بالاختناق وفكر فى أمه لأنه كان ينشد بعض الدفء وأغلق عينيه وكأنه يهرب من المصير الأسود الذى يتهدده. أما حزمة البرسيم فقد تمددت تحته وخيل للطفل فجاة أنه يرى خروفاً جميلاً وسميناً لا يملكه أحد، خروفاً طليقاً مثل الكلاب الضالة والقطط التى تعيش فى الحارة.

سكت شفتور سكوتا مريبا وهو يتغافل عن وجود الشاويش. فهو مازال يفكر فى أمر هذا الحلاق لماذا أعطى سعدى السم لزوجته؟ يلح عليه هذا السؤال وكأنه وحده سبب كل المصائب ، لقد علمته جريمة الحلاق أين يمكن ليد الإنسان أن

تصل وأى الجرائم يمكنه أن يقترف «هاهو الرجل يقتل زوجته، لماذا؟ لابد أن سعدى يعلم السبب. سأزوره يوماً فى السجن وسوف يخبرنى عنه» أما الآن، فلم يعد يفكر فى شىء لأنه ما زال ينتظر وكذلك الشاويش جحلش الذى ينتظر شيئاً لا يعلمه أحد. انزوى الطفل فى ركنه فوق حزمة البرسيم فى الوقت الذى زحف فيه فأر صغير بجوار الحائط. هم الشاويش بالكلام ولكنه شعر فجأة بالغثيان وكأنه شم رائحة كريهة. لاشك أن هذا الشعور يعود إلى هذا الحزن الذى خيم على هذا الدكان والذى تعدى كل الحدود. أما عامود النور رقم ٣٢٩ فقد ظل ينير المكان دون أى اعتبار للمستفيدين منه.

سريعاً ما تمالك الشاويش نفسه فلم يكن عاطفياً أبدا بل إنه اقتنع أن ضعفه هذا يعود إلى الإرهاق فقد تشاجر ليلة الأمس مع نفر من جامعى القمامة فى الشوارع وقفوا يطالبون بحقهم فى الا يموتوا جوعاً. اعتبر تدخل الشاويش فى هذا الأمر شيئا يستحق عليه الثناء. ألم يضرب بخوذته عدداًغفيراً من هؤلاء الكناسين؟ لا يمكن أن يقوم أى رجل يعمل أكثر إجلالاً لذلك لابد من أنه سينال جزاءه بالترقية فى عمله. لماذا يضطرب إذاً أمام منظر هذا الدكان؟ لم يعد يفهم شيئاً. بدأ فى التنقيب فى كل مكان حتى وجد ضالته فى حزمة البرسيم. فابتسم وقال :

ـ هكذا يا شقتور يا والدى اشتريت البرسيم لتغرى به الخروف! أتظن أنه مثل الفأر يقع فى المصيدة؟ أقسم بشرفى أنك جننت يا رجل!

أفزع صوته الصراصير التى كانت تمشى فى الدكان إلى جحورهم. بعض الأوانى الحديدية المشقوقة كانت تبرق فى الظلام حيث إن ضوء العامود المقابل للدكان هو وحده الذى ينير المكان.

وقف الشاويش أمام الباب وسد هذا الضوء؛ أما شقتور فقد ظل صامتاً. إنه لا يريد الكلام مع هذا الرجل فقد كان يعرف مدى قسوته، كما أن الكلام سيعطله عن عمله وهو يريد الانتهاء من إصلاح ما بيده حتى يتمكن من العودة إلى داره. كان الجو قارساً وعلى الأخص بالنسبه لهذا الطفل العارى اللهم إلا من هذا الجلباب. يالقسوة هذا الزمان! لذلك لم يقو شقتور على شىء وأحس وكأنه يحمل هذه الليلة ثقل حياته كلها على كتفيه. إن مسأله البرسيم والخروف هذه قد تعدت حدود تحمله. لذا ظل يفكر فى الطفل. أما بالنسبة له، فلم يعد للعيد أى معنى «إنهم يتحدثون عن العيد ولكن فى الحقيقة لم يعد هناك عيد. لماذا قدم سعدى هذا السم لزوجته؟ هذا ما يجب أن يشغل الناس! لن يكون هناك عيد طالما لم نعرف لماذا قتل سعدى زوجته!» هكذا عاودته جريمة الحلاق المتجول. بعد أن تعدى كل هذا البؤس واجتهد فى التفكير فى هذا الشأن. نهره الشاويش :

ـ ألن تجيبنى يا حيوان؟

أدرك السمكرى أهميه امتثاله لهذا اللعين الذى يمثل السلطة.، فعنده ما يكفيه من مشاكل. نظر إليه نظرة منكسرة وأجابه بصوت كله أدب!

ـ نحن خدامك يا شاويش جحلش! اسمح لى أن أخبرك أن تشريفك لنا قد زاد من قيمة هذا المكان.

هذه التحية التى قالها بصوت يثير الشفقة زادت من كآبه هذا الدكان فثلاثتهم كانوا يعيشون لحظة لم يعودوا يؤمنون فيها بشيء.

الشاويش جحلش يجسد القسوة الكريهة، القسوة فى خدمة السلطة على هذه الأرض، القسوة التى يدفع الناس ثمنها، فهى لم تعد ملكاً له لأنه باعها لأناس أكفأ منه يستخدمونها لإذلال وتعذيب جموع الشعب المطحونة. لم يعد فعلاً مالكاً لها فقد كان من واجبه أن يسوقها ويوجهها حسب الإرشادات التى لا تتسم إلا بالفظاعة.

كانت المدينه زاخرة بمخلوقات عديدة لاصلة لها بالمكان ولا بالأضواء. فهم يمشون وسط هذه الأنوار وكأنهم ظلال يملؤها الخوف. ينظرون إلى هذه الأشياء الجميلة بعيون الحيوانات التى لا تفقه شيئاً. كانوا يحملون معهم أحياء هم المطحونة وبؤسهم المنفر، كنت تراهم وكأنهم جروح مقيأة. إذا طردهم الناس فهم يصرون على البقاء هنا، يجذبهم فى هذا المكان الساحر سبب صارم وكاف هو الجوع، وهو الشيء الوحيد الذى يفهمونه جيداً. كان عددهم كبيراً حول المطاعم والأماكن التى يتناول فيها الناس الطعام. فالأكل هو كل شيء بالنسبة لهم لا يريدون غيره ولم يحلموا منذ أجيال عديدة بأى شيء آخر. كانوا أجساداً بلا روح. أما المدينة فكانت تئن من ثقلهم ومن رؤيتهم وكأنهم يمثلون لها الندم المتأصل فى هذه الأرض. ومع ذلك فهم لم يطلبوا الموت، بل هم يطلبون قطعة من الخبز من هؤلاء الذين يتمتعون بكل شيء. كانوا يدعونهم إما شحاذين وإما لصوصاً تبعاً لدرجة تصميمهم على مواصلة الحياة.

إنهم الآن فى أعلى شارع فؤاد الأول وبجانب محل لأحذية السيدات على وجه التحديد. إنهم مجموعة من كناسى الشوارع يلتمسون بعض الراحة فى انتظار وصول الإخوة الذين سيتناوبون معهم العمل. كانوا ملتصقين بعضهم بجوار بعض، لا لكى يحصلوا على قليل من الدفء ولكن حتى لا يزعجوا الآخرين. هؤلاء الكناسون كانوا أكثر الناس بؤساً فى العالم، وإذا كانوا عادة صامتين إلا أنهم الليلة يشعرون بأن حياتهم لم تعد مألوفة. شيء ما يحركهم ويجعلهم يتكلمون ببعض التصميم، لذلك فاليوم أصبحوا يشبهون المخلوقات الآدمية حقاً. هل هذه هى بداية يرجى أن يصبحوا بعدها رجالاً بمعنى الكلمة؟ فقد ظهرت عليهم بشائر الثورة وكأنها فترة بلوغ جديدة تؤرقهم بعض الشيء وتطالبهم بأن يحلموا بحياة أفضل. لم يدركوا إلى اين تأخذهم هذه الأحلام فالطريق طويل وهم يرتعشون الآن فى أوله؛ لأن سيقانهم ترتعد وعيونهم كذلك قد تعودت على الظلام من كثرة ما مرت عليهم أيام ساكنة بلاحركة.

هاهم على الإفريز وكأنهم قد نجوا أخيراً من بلد التهمتها المجاعة، يرتدون ملابس جديدة ولكنها ملابس موسم آخر، فهى مصنوعة من قطن خفيف وقد أهدتها لهم الإدارةالمسئولة فى منتصف ديسمبر، ومنهم من كانوا حفاة القدمين. ولما كانوا يشعرون بالصقيع والبرد فقد بدأوا يسعلون الواحد تلو الآخر بطريقته الخاصة. كان أحدهم أحيانا يحرق ورقة ويشعلها ثم تخمد بعد أن تملأ الجو بحرارة وقتية وتظهر وجوههم الآدمية المخيفة. كنت تراهم مجتمعين وسط هذا الشارع النظيف الذى يسود فيه التمدن، مما يحثك على الصراخ وربما على طلب النجدة، أما هم، فإن هذه اللامبالاة التى تحيطهم من كل جانب كانت تدمرهم تدميراً إذ كانوا وحدهم هنا ضد هذه السلطة القوية التى جعلت من كل منهم عبداً وحرمتهم

من دورهم كمخلوقات آدمية وجعلتهم جميعا مخلوقات من الدرجة الثانية. لم يكونوا فى انتظار أى مساعدة من احد ولم ينصتوا إلى أى صوت غريب،فهم لا يسمعون إلا صوت ثورتهم الخافت.

كانوا كأنما يتآمرون على أنفسهم رغم أن مشاوراتهم كانت تصطبغ بالحرص والألم. هكذا كانوا يتاهبون لتحقيق ثورتهم وهم مترددون، يحكون أجسادهم بحركات واسعة ويبصقون بهدوء. شارع فؤاد الأول، فى هذا الموقع، قد اهتزت سمعته فهذا الجمع لم يظهر بمظهر جميل، بل بالعكس، فهم يثيرون الأسى، أما الشارع فكأنه يريد أن يتخلص وبأى ثمن من كل هذه الحثالة، فكل ما فيه يشير إلى عصبيته: فالمركبات الكهربائية كانت تترنح بصوت عال، وفى الجانب الآخر من الشارع اندلعت فى المقهى مشاجرة صاخبة.

أما الصبية من مدرسة الشحاذين فقد كانوا يضايقون المارة كما كانت الأتوبيسات تجرى مسرعة بحمولتها من المخلوقات والأحلام. وكانت هناك رغبة ملحة فى إيجاد راحة للذهن والبال. لذا كان لابد وأن يموت هؤلاء الرجال، فالمدينة كلها تريد أن تتمتع بهدوئها المخجل.

أما الكناسون، فلم يكونوا مدركين لفظاعة التأثير الذى يسببه وجودهم فى الشارع. إنهم أمروهم بكنسه وهو بالنسبة لهم خطر مبهم رغم انهم خدامه المطيعون، لم يتصوروا كيف يكون الشارع بدونهم وتكسوه القاذورات ولم يدركوافضلهم عليه وإلى أى مدى كان مدينا لهم بنظامه وجماله. أما الليلة فقد كانوا مصرين على عمل أى شىء لكيلا يموتوا جوعاً.

تجرأوا لأول مرة فى تاريخ حياتهم، بل ظنوا أنه يمكنهم أن يتجرأوا ويظهروا شكلا من أشكال المطالبة. هكذا راودتهم هذه الفكرة المجنونة، التى قد تعد كفراً، أن يطالبوا بحقهم فى حياة أفضل. فالقروش الثلاثة التى كانوا يتقاضونها يومياً لم تكن تكفى لمعيشتهم ولا حتى لموتهم. لذلك طالبوا بزيادة قدرها نصف قرش فى اليوم. كانوا يظنون أن ثلاثة قروش ونصف يومياً ستسمح لهم بحياة أنعم. كانت فكرتهم هذه هى مرادهم الأسمى وقد ظلوا فى انتظار تحقيق هذا الهدف دون أمل كبير ولكن بنظرة كلها تصميم. لن ينهى حالة القلق هذه إلا وصول المفتش بدراجته وهو الذى اختاروه لتوصيل مطالبهم للمسئولين وهوالذى سيأتى الليلة بالرد. ولكنهم لم يثقوا فيه ثقة كبيرة لأنه يتمتع بمركز أكبر وينتمى إلى طبقة أخرى، طبقة الطغاة، بآرائهم الخاصة عن الإنسانية. لذلك قرروا فى حالة عدم نجاح مساعيهم أن يتركوا له حلتهم وكذلك أدوات الكنس وكل الشارع.

فليكْنسه وحده! هكذا صاح أحدهم وهو ينتصب واقفاً، تتحدى ملابسه كل قواعد الجمال التى يعرفها سكان المدينة. فلم يجد هذا الكناس فى ثورته ضد هذه الحلل الخفيفة إلا أن يرتدى فوقها «ملاية» زوجته!! كان قد وفق توفيقاً كبيراً لدى زملائه الذين يعتبرونه قائدهم. الحق يقال فإن هذه العقلية الجديدة عند الكناسين كانت ترجع إلى جسارة هذا الرجل فقد كان يحب الأفعال ويحتقر السلطة ويؤمن بأن من واجب الإنسان أن يأخذ حقه بنفسه، هذا هو الدرس الذى تعلمه من فقره المدقع. كل جزء منه يطالب بحياة أفضل وهو يحس إحساساً واضحاً بمصيره ومصير زملائه. كان هو الوحيد الذى يمكنه

الحركة بيسر بالرغم من وضعه الخانق. لقد وضع جميع هؤلاء الرجال الخائفين كل امالهم فى هذا الرجل فهو يبدو وكأنه يمتلك القوة التى سوف تهزم جلاديهم. أخبرهم :

ـ هاهو قد وصل

ثم خلع ملاءته ووضعها حول وسطه مثل الحزام فقد كان يريد أن يتحرر من كل القيود فالمعركة قادمة.

وصل المفتش على رأس مجموعة الكناسين الأخرى. وقفوا جميعاً أمام محل الأحذية. أعطى الرجل ذو الملاءة الأمر لزملائه بالوقوف لمقابلة المفتش الذى كان يمسك الدراجة بيد ويمسك بالأخرى عصا رفيعة وبدأ بإعطاء الأوامر. ولكنه أدرك بسرعة انهم لن ينصاعوا له لأنهم ينتظرون شيئاًآخر فتوقف للحظة حتى اقترب منه الرجل ذو الملاءة وهو يبدو كبيرا ومنبسطا وكأنه موج البحر الهائج فهو جاهز للمعركة. سأل المفتش :

ـ ماذا فعلت لنا؟

لم يجبه المفتش بل استند على دراجته وغاب فى صياغة خطابه الذى أراده قصيراً وقوياً. فهو لم ينس أنه يمثل السلطة وأن قوة كبيرة لا مثيل لها تحميه من أى خطر. لذا صرخ فيهم قائلاً:

ـ اسمعوا جيدا. كرد على مطلبكم، طلبت منى الإدارة أولاً أن أخبركم أنكم مجموعة من الشواذ وأن موقفكم هذا الذى يخالف الوفاء سيجلب لكم أقسى العقاب. فقد ارتضت الإداره منذ أقل من شهر أن تجيب حاجتكم للتأنق بأن تقلس وتمنحكم رداءً جديداً. وها أنتم اليوم تتجاسرون وتطالبون بزيادة المرتب.لذلك اكرر لكم، وهذا بالأصالة عن نفسى فقط،أنكم مجموعة من الشواذ.

ما حدث بعد ذلك شيء فظيع. فقد رفع الرجل ذوالملاءه هذا المفتش وقذف به ناحية فترينة محل الأحذية. وقف الكناسون متسمرين من الدهشة وأدوات الكنس فى أيديهم. قبل أن يفيقوا من المفاجأة ظهر فى الأفق الشاويش جحلش ثم جاء من كل حدب وصوب جنودآخرون وانفجرت المعركة حوالى ربع الساعة ارتعدت فيها المدينة من الغضب. ومما زاد الطين بلة أن هذا الوقت كان وقت خروج المسارح وتساءل الناس ما السبب الذى أتى بهؤلاء الكناسين إلى هنا بمطالبهم القذرة، هؤلاء المارة الذين يتمتعون بالشبع وبالدفء داخل معاطفهم شعروا بالاشمئزاز أمام هذا المنظر وفقدوا تفاؤلهم لبضعة أيام، أرسلوا فى طلب عربة الإسعاف لا للجرحى ولكن لسيدة أغمى عليها لهول ما شعرت به من غضب أمام ثورة الكناسين. انتهى كل شيء لصالح الشاويش جحلش الذى أثبت وحشية زائدة فى هذا الموقف.

أما الزقاق الأسود فقد كان هادئا يسود فيه البؤس بطريقة منظمة. فلم يكن بحاجة إلى أن يثور لأنه لم ير أى ترف حوله ولم يشعر سكانه بأى حقد أو غيره بل حاولوا قدر طاقتهم الإبقاء على فقرهم فى مستوى الفقر العام. ظهر السمكرى وكأنه يهتم بالشاويش وسأله عن الأخبار فقص عليه جحلش قصة الأمس وكيف أنه وحده قد قضى على عدد كبير من

الكناسين. ولكنه تمادى فى سرد القصة حتى انها لم تعد مفهومة فهو لم يعد يعرف لماذا ضرب الكناسون المفتش ولا السبب الذى جعلهم، وهم الطيبون الهادئون، يفعلون ذلك. سأله شقتور :

ـ وما السبب الذى دعاهم لذلك؟

ـ لا يمكننى أن أجيب على سؤالك يا رجل. هذا سر. يجب أن تعود لأعمالك .. السلام عليكم.

صاح شقتور: يا شاويش جحلش، أخبرنى بربك لماذا فعل الكناسون ذلك؟

ـ بشرفى يا رجل، لقد خرفت !ألم اقل لك أنك تخرف. ماذا يهمك من أمر هؤلاء الكناسين؟

ومضى الشاويش وعاد شقتور إلى افكاره وتأملاته. جاءت ثورة الكناسين هذه وزادت من حيرته يجب أن يبحث عن الصلة التى تربط بين هذين الحدثين المختلفين إذ أن السبب واحد فى مخيلته. جريمة سعدى وثورة الكناسين لهما أصل واحد ولا ريب.

ولما كان عليه أن يغلق الدكان، وقف شقتور وغير مكانه وسيقانه ترتعد. لم يكن متقدماً فى العمر ولكنه كان مقوس الظهر لا من عدد السنين ولكن من الإرهاق الذى تملك كيانه وكأنه مرض عضال لا علاج له يتطلب عناية خاصة. جمع شقتور بعض بقايا من الحديد الأبيض وألقى بها فى ركن وشرع فى تنظيم المكان. لم يكن الفقر يضايقه فقد كان كبيراً واسعاً يمكن لشقتور ان يمشى فيه بكل حرية. كان مثل السجن الكبير يمكن أن يخترقه من جانب إلى آخر دون أن يلتمس إذن أى شخص وكان يؤرقه فقط أن هذا الفقر يمتلك الكثير، فهو بؤس غنى لا يقدر عليه. نظر شقتور إلى الطفل الذى ستئول إليه هذه الثروة، فوجده نائماً فوق حزمة البرسيم دون أن يدرك حجم وإمكانات هذه الثروة العائلية !! ايقظ الرجل ابنه وقد ظهر لحمه الفتى الذى يهاجمه البرد إذ كان الرداء قد انحسر عن جسده :

ـ هلم يا صغيرى، قم، نحن عائدون إلى الدار.

نظر الطفل إلى الدكان الضيق وبحث عن حلمه ولكنه لم يجد إلا وحدة مظلمة تهاجم قلبه الصغير. فقال:

ـ يا أبى، سآخذ البرسيم.

وخرجا الى الزقاق. مشى الرجل فى المقدمة وهو يفكر فى أمور أكبر من طاقته. أما الطفل فتبع والده كالنائم وحزمة البرسيم تحت إبطه.

لم يكن يضىء الزقاق إلا بضعة من النجوم وكانت السماء قريبة ترمى ثقلها على أسطح الأكواخ التى تقوم وسط هذه الأرض الطينية. انتهت الحارة فى ساحة خالية فيها خيام مدرب القرود والساحر. دخل شقتور وولده حارة أخرى تنزل بانحدار متهجة صوب قهوة «صاروخ».

وقف الرجل ونظر إلى داخل القهوة حيث وجد لدهشته «هاروسى» الذى كان يظنه فى السجن جالساً وسط مجموعة من شخصيات الحى. اما صاحب المطعم فقد كان يدخن الجوزة وكانه يرأس هذا الحفل الحزين، والجميع من حوله فى حالة من التركيز والله وحده يعرف فيما يفكرون.

اطلق إذاً البوليس سراح هاروسى ! لابد وانهم تاكدوا ان سعدى لم يعط السم لزوجته لكى يدخل الجنة كما ألمح له صاحب المطعم. يجب ان يكون هناك سبب آخر وأعمق لجريمة الحلاق .. ومن الجائز أن يكون سبباً بسيطاً ولكنه لبساطته غير معروف.ويريد شقتور أن يعرفه باى ثمن، فكيانه كله يحترق شوقاً لمعرفته حتى انه يعلم انه سيشعر بالراحة بعدها. فكل سنوات الفقر كانت تشتاق لهذا. نادى شقتور على صاحب المطعم الذى خرج من القهوة وكانه يظن انه الجن نفسه. سأله شقتور:

ـ هل انت مشغول الآن؟

ـ نعم لماذا؟

ـ تعال نمش معا. أريد أن أتكلم معك.

ـ ارجو الا تطلب منى أيه نصائح فلم أعد أستطيع الكلام. لقد قطعوا لسانى.

ـ من الذى قطع لسانك؟

ـ لا يمكننى الإجابه على سؤالك. الم ترنى جالساً مع هؤلاء الرجال. لم نعد نتكلم، وسوف نتعلم كيف نعيش بعد الآن بدون كلام. ادرك شقتور أن صاحب المطعم لم يعد يرغب فى أن يتّهم بأى تهمة وأنه لن يقول شيئا طالما لا يشعر بالأمان.فاخذ الرجل من ذراعه وتوجها سوياً ناحية الأرض الفضاء.

تبعهم الطفل بهدوء. كان يمشى مهموماً تعيساً، متأبطاً حزمة البرسيم وهومؤمن، فى كل خطوة يخطوها، بأنه سيقابل خروف الأحلام. ولكنها كانت كلاباً ضالة فهم يكثرون فى هذا المكان الزاخر بالقمامة والقاذورات. وكان مدرب القرود قد روض البعض منها وخلق منها نجوماً مشهورة. لم يكن الليل وحده هو الذى يملأ المكان ظلمة، اجل إنه الليل ولكن هناك كذلك ما هو أسود من الليل، هى الروح اليائسة للناس. توقف شقتور ومعه صاحب المطعم عندما أحسّا أن السماء الحرة فوق رأسيهما وأن المكان متسع حولهما. كان الساحرهناك واقفاً فوق سطح عشته يجرى بعضا من سحره العجيب وكان الهواء يصفر وكانه يريد أن يطرد كل هذا البؤس برائحته الكريهة بعد أن زرع هنا منذ قديم الزمان. كانت الرائحة مزيجا من رائحة فضلات الإنسان ورائحة حيوانات ميتة، رائحة قوية وغامرة أقوى من الهواء ومن السنين.

ـ الن تخبرنى بسبب هذه الجولة؟ ماذا تريد؟

ـ أردت أن أسالك لماذا قدم سعدى السم لزوجته؟

ـ لا دخل لى بهذا. لماذا تسألنى انا؟ اتظن اننى ابوه وأمه؟ يكفينى ما جرى لى من مصائب. دعونى لحالى.

سكت هاروسى ونظر إلى الأمام. رأى الطين والعشش وكذلك هذه التعاسة الصاعدة من جوف الأرض كما رأى السماء التى تمتص كل شيء وقال بصوت خفيض وكأنه ليس صوته:

ـ حقاً! لماذا قدم لها السم؟ لماذا؟

ـ أترى. أنت أيضا تتساءل بخشية. أتعرف يا هاروسى أن الكناسين قد ثاروا وضربوا المفتش؟

ـ متى حدث ذلك؟

ـ مساء أمس. الشاويش جحلش هوالذى أخبرنى بذلك.

ـ ألم يقل لك السبب؟

ـ لا بل قال إن هذا يعد سراً وأننى يجب ان أهتم بشئونى. وقد تركته يتكلم لأنه فظ غليظ القلب ويمكنه أن يؤذينى. ولكن كل هذا فى غاية الغموض وأنا أريدان أعرف.

ـ ماذا تريد أن تعرف؟

ـ الصلة بين جريمة سعدى وثورة الكناسين.

ـ أتظن أن هناك علاقة ما بين هذين الحدثين؟

ـ علاقة، لا أظن. ولكنها إرادة واحدة، إرادة بسيطة أحسها حولى فى كل مكان ولكنى لا أستطيع ان أتبينها يجب أن نتحد لنصل إلى معرفتها، نحن وزوجاتنا وأولادنا. سوف تدخل فى قلوبنا وستكون قوية بداخلنا وستكبر بداخلنا. عندئذ لن تستطيع قلوبنا تحملها، سوف نقوم بأفعال قد تكون مجنونة اليوم ولكنها ستكون عادلة.

ـ هل أنت واثق من ذلك؟

ـ لماذا تسألنى إذا كنت واثقا؟ أترى الطفل هناك؟ أترى حزمة البرسيم؟ إنه كان يريد شراء خروف العيد وأخبرته أننا فقراء فبكى وفكرت أنا : هأنا قد وصلت إلى منتهى البؤس. ثم راودتنى ذكرى جريمة سعدى هذه التى عذبتنى وتعلقت بجسدى. ثم جاء الشاويش جحلش وأخبرنى بقصة الكناسين التى لم أستوعبها فى بادئ الأمر ثم حاولت أن أفهم. من قاع هذا البؤس، أحسست أن هذه الأفعال وشجاعة هؤلاء الرجال قد رفعتنى إلى أعلى ومنحتنى القوة وحب الحياة. لا أعرف كيف أشرح لك ذلك. إننى عجوز ولكن كل هذا لم يولد عندى إلا الليلة..

ـ يا شقتور يا أخى! إننى خارج اليوم من السجن وينتابنى الإرهاق حقاً لم أعد أفهم شيئاً ولكنى سأقول لك ما عندى. منذ لحظة أشرت إلى بالنظر إلى هذا الطفل وحزمة البرسيم لكى تجذبنى ناحية قلبك المريض. بدورك ، انظر إلى مدرب

القرود هناك. أرأيته؟ أنه ليس ابنى، إنه ابن ساقطة ولكن، كلما رأيته، يثير فى نفسى نفس الفكرة : لماذا لا يوجد مدرب للرجال؟ يمكننا فى هذه الحالة أن نعرف ما يمكن أن يفعله الرجال.

ـ أعلم ما يمكنهم أن يفعلوه.

ـ أخبرنى بالله عليك.

ـ أعرف ذلك منذ الليلة فقط.

ـ هات ما عندك.

ـ يستطيع الرجال أن يقدموا السم لزوجاتهم ياهاروسى كما يستطيعون أن يثوروا وأن يضربوا المفتش.

ـ هذا لا معنى له.

ـ بل له كل المعنى. إننى أرى الأمور واضحة الآن، واضحة لدرجة تثير خوفى حزمة البرسيم هذه هى السبب . لقد كنت نائماً وسط هذا الفقر، منقبضاً لا أفكر فى طرده فإننى لم أكن أشعر بالحياة إلا فى وجوده . ثم ها هو الطفل يأتى إلىّ بحزمة البرسيم فيصبح الفقر فوق كل احتمالى. لذلك تألمت وكأنهم قد فتحوا عينى حتى أرى ما يحيط بى. حزمة البرسيم هذه أعطتنى معنى جديداً للحياة.

ـ أية حياة؟

ـ لا يمكننى أن أجيبك، فهناك فى الجو أشياء ستحدث لتبين لنا أن دمنا هذا ليس دماً بارداً. مازال فينا الكثير من الحرارة ومن الحياة. حرارة تفعل المعجزات.

ـ هل نويت أن تصبح ساحراً؟

ـ لا، لست أنا ولكن انظر إلى هذا الطفل وهو يبكى. لا شك أنه يشعر بالبرد فهو عار تحت هذا الرداء كما أنه لم يأكل منذ الصباح . ولكنه هو الذى سيأتى بالمعجزات،هو ساحر المستقبل. كنت أتساءل منذ لحظة وأنا يائس فى دكانى، من سينقذ الطفل؟ سينقذ الطفل نفسه. لن يتقبل هذا الميراث الثقيل الذى سوف يئول إليه من الفقر. ستكون له ذراعان قويان يدافع بهما عن نفسه هذا هو ماستشفه من الجو حولنا أتسمعه ياهاروسى؟

زحف الصمت بعيداًحتى الحوارى الملينة بالطين وتوقف صوت الهواء وأصبح فقر الدنيا وكأنه فى آخر عهده.

ت : ر.ى

إيمان عبد الخالق بدوى

أندريه شديد

كتبت الأديبة والشاعرة الفرنسية المصرية المولد هذه العبارة فى أحد أعمالها حيث أكدت «رواياتى - تدور أغلبها فى مصر حيث تظل الوجوه والمناظر مقربة إلى قلبى». وقد ولدت أندريه شديد فى مصر عام ١٩١٩ فى مدينة القاهرة حيث التحقت بمدارسها الفرنسية، وبعد فتره قضتها فى لبنان عادت إلى مصر وأكملت دراستها فى الجامعة الأمريكية حيث حصلت على شهادة الليسانس فى الأدب الإنجليزى عام ١٩٤٢.

وفى عام ١٩٤٦ تزوجت الأديبة الناشئة من «لوى شديد» وسافرت معه إلى باريس كى يستكمل دراسته فى معهد باستير وأقامت الأسرة هناك بعد ذلك. وقد أشارت فى كثير من أحاديثها إلى أن مدينة القاهرة ظلت عزيزه عليها فقد ولدت بها وقضت بجوار نيلها أسعد أيام طفولتها وصباها. وبالرغم من غيابها الطويل عن مصر فقد ظلت رواياتها تفوح منها رائحة أرضها الممزوجة بعطر نيلها الخصيب، مما كان له أكبر الأثر فى نجاحها وحصولها على الكثير من الجوائز العالمية وكذلك على الدكتوراه الفخرية التى منحتها لها الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ١٩٨٨.

وقد ظلت الكتابة بالنسبة لأندريه شديد هى الوسيلة الوحيدة للتعبير عما يجول فى خاطرها. لذلك كتبت العديد من الأعمال سواء أكانت دواوين من الشعر أو روايات أو مسرحيات أو قصصاً قصيرة. وهى تعتبر نفسها وريثة للمصريين الأوائل فى تقديسهم للكلمة حتى أنها قالت بلسان نفرتيتى، إحدى شخصيات رواياتها : إن الكلمة (وعلى الأخص الاسم) التى ينطقها الناس تشكل فى القلب أعظم ذكرى وأبقى من أى هرم يشيد.



أندريه شديد

وقد استطاعت اندريه شديد ان تجسد الريف المصرى فى اعمالها رغم انها لم تعش فيه إلا فترات قصيرة، ولكن هذه الفترات كانت كافية لكى تملأ وجدانها بالمشاعر والأحاسيس الصادقة تجاه الظروف التى يعيش فيها الفلاحون المصريون.

وقد صورت الإنسان عامة وهو يصارع مصيره القاسى. ولكن بالرغم من ذلك يبرز دائماً فى كتابات اندريه شديد الأمل والإيمان بالقيم الإنسانية المضيئة. ففى روايتها Le Sommeil Delivre «السبات العميق» الصادرة فى ١٩٥٢ استطاعت اندريه شديد ان تعبر عن صوت المرأة الشرقية المغلوبة على امرها، صوت الحرية الكامن فى صدرها. فنحن نرى هنا المرأة المصرية المحاصرة بجدار اجتماعى يكبح جماح حريتها ويلجم شخصيتها ويبسط سطوته حتى على ذاتيتها وكيانها، ومع ذلك فإن «سامية» بطلة هذه القصة، تصور الحساسية المفرطة والخيال الواسع وكذلك حب الناس والطبيعة وقد تغلبت على قيودها وتصدت لها بالخيال والأحلام حتى تنتهى القصه بحقيقة مؤسفة وعنيفة وهى قتل «سامية» لزوجها «بطرس» الذى حرمها من الحب ومن كل تقدير لذاتها، وقد استطاعت الاديبة أن تبرز قوة المرأة الشرقية وعنادها وشجاعتها فى كل المناسبات فروايتها اللاحقة Le Sixieme Jour «اليوم السادس» التى صدرت عام ١٩٦٠ (والتى حولت فيما بعد إلى فيلم سينمائى ليوسف شاهين)، صورت كيف قدر لهذه السيدة المسنه «صديقة» بطلة القصة، ان تثور على تقاليد بيئتها وتهب لنجدة حفيدها الذى ظهرت عليه بوادر الكوليرا. والمثير حقا ان هذه السيدة التى لا تملك سوى فطرتها وتعلقها بحفيدها قد نجحت فى تهريب حفيدها من أعين رجال الصحة وتسللت به فى الفجر إلى شاطئ البحر. وقد كتبت أندريه شديد فى سياق الرواية وهى تصف المرأة المصرية المتمثلة فى هذه الجدة الحنون : «فى هذا البلد يستيقظ العناد عند المرأة مع الكبر».

ونحن نجد هذا الإصرار وهذه العزيمة القوية واضحين أيضاً عند ابطال قصص اندريه شديد الأخرى امثال أتنازيا Athanasia فى «دروب الرمال» Les Marches de Sable وكذلك شخصية لانا فى رواية Le Survivant. فكل من هاتين السيدتين تحاول أن تبحث عن زوجها كما فعلت إيزيس فى بحثها عن أوزيريس فى الأسطورة المصرية القديمة والمعروفة.

ففى «دروب الرمال». التى تدور أحداثها فى القرن الأول الميلادى تحكى لنا اندريه شديد قصة ثلاث مصريات من مختلف الأعمار والبيئات وقد تركن مدينة الإسكندرية متجهات ناحية الصحراء، رمزالطهارة والصفاء، وذلك للحصول على الخلاص. كل منهن لها هدفها.

ويصف لنا العجوز «تاييس» مغامراتهن كما يصف لنا احاسيسهن الصادقة الفانية الحسناء «ماريا» قد تركت الإسكندرية لان روحاً مقدسة تناديها وسط حياة اللهو والدنس التى كانت تعيشها، ونحن نرى دائما الصراع الذى يسود فى داخلها بين ماضيها متمثلاً فى الحياة الرغدة وما هى عليه فى قلب الصحراء.

أما «اتنازيا» فقد كانت زوجة وأما سعيدة تعيش حياة هادئة مثل نساء طبقتها إلى أن جاء ذلك اليوم اللعين الذى قبض فيه على ابنها الأكبر حين اكتشفوا أنه اعتنق المسيحية. عذبوه بقسوة وحشية وثار أخوه ثورة

عـارمـة وهب للانتـقـام . ثم مـرض الأب «أندروس» الذى يتـجـه ناحيـة الصـحـراء أى المنفذ الوحـيد حـيث تسـود الحـرية ويسـود العـدل وتهـرب زوجـتـه بحـثـاً عنه وتتـرك المدينة بكل مـا فـيـهـا وتنشـد النقـاء والصـفـاء فى هذه الصحراء الشاسعة.

أما «سير» الفلاحـة الصـغيرة التى لم تعرف الحب والأمـان وسط الناس، فكان خـلاصـهـا فى الدير حـيث بحثت عن الله وعن الحنان ولكنها فقدت أملها الوحيد الذى تمثل لها بصورة هذا الراهب الحنون الذى وهبت له صوتها ورفضت الكلام بعد ذلك وظلت صامتة إلى الأبد.

ونحن نجد أن موضـوع الطفولة البريئة يسود كتابات **اندريه شديد**. ففى Macion sans racines «بيت بلا جذور» التى صدرت عام ١٩٨٥ نرى الطفلة البريئة التى تقتل بلا أى سبب وسط الحروب الضارية.

وقد سردت لنا **اندريه شديد** القصة بواقعية شديدة تتـخللهـا مـع ذلك الشـاعـرية الفـيـاضـة التى تتسـم بهـا كتـاباتهـا . هذه السـيـدة اللبنانية المسنة غـادرت بلادها وعاشت بعيداً ولكنها لم تنس ابدا أيامها السعيدة هناك وعند عودتها إلى لبنان تصطدم بالواقع المرير حين تقابل حفـيـدتها القادمة من بلاد المهجر. فهى تعتقد فى أول الأمر أنها مـع حـفيدتها ستسترجع أيام الصبا والمرح ولكنها تجد أن بلادها قد سيطر عليها الموت والدمار. وبعد أن تموت حفيدتها إثر إصابتها فى هذه الحرب اللعينة تقرر الجدة العودة مره أخرى إلى المكان الذى جاءت منه.

تتسم كتابات **اندريه شديد** بالكثير من الرموز، فنرى مثلاً اختيارها لأسماء أبطالها التى تبين شخصية كل منها. مثال ذلك «أم الخير» وحبها وحنانها تجاه البطلة سامية وكذلك «صديقه» المخلصة الصادقة فى رواية «اليوم السادس» و «سير» الصغيرة وكأنها تمثال من الشمع حيث إنها صامتة لا تتكلم... كما أنها تختار العبارات والعناوين «الرمال»... «الخطوات».. إلخ فتكرار هذه الكلمات يذكرنا بالبحث غير المجدى لأن الخطوات لا تؤدى إلى شىء فى هذه الصحراء الجرداء ولكنها تصل بنا إلى النهاية الوحيدة أى الموت.

لكل ذلك يمكننا ان نقـول إن **اندريه شـديد** التى تعيش فى فرنسا منذ عام ١٩٤٨ وحتى اليوم، ما زالت الأديبة المصرية التى تعلقت بأصولها وصورت بلادنا صورة صادقة وعبرت عن مشاكلها أجمل التعبير واتسمت كتاباتها بحبها الشديد والعميق للإنسانية بفضل لغتها الجميلة الدافئة وأحاسيسها الفياضة المخلصة.



اندريه شديد

سائقة التاكسى

«لا توجد حقيقة حيث لا تكون مشاركة»
مارتان بوبر

ينتظر السائحون على الإفريز فى صفوف طويلة أمام الأبواب الزجاجية لفندق « جراند أوتيل ».

تقف منيرة أمام أول الطابور فى سيارتها الأجرة ذات اللون الداكن والأبواب البيضاء ويصعد إلى التاكسى رجل تصاحبه امرأة. إن كانت منيرة لم تر ملامحها بدقة فهى تعلم أنها سوف تجد كل الوقت لذلك أثناء القيادة.

إن منيرة تحب أن تخلق رباطاً يجمعها مع من تحملهم سيارتها وتحاول أن تخرج وجوههم من الغموض الذى يكتنفهم. وبهذه الطريقة تعيد إحياء هذه الوجوه وسط وجوه كثيرة تستعيدها فى ذاكرتها.

ورغم سيل السيارات الأخرى التى تعترضها فلسوف تسمح لها سرعة سيارتها بأن تنظر إلى الراكبين وربما بالتحدث معهما. إذ إن منيرة التى تعمل منذ أكثر من عشره أعوام كسائقة لسيارة أجره، تعرف بعض الجمل من لغات عدّة، تكوّن ذخيره من الكلمات تقلّبها وتجمعها بنهم لتخلق منها لغة يفهمها الجميع.

هذان الشخصان الجالسان على الأريكة الخلفية يشبهان عامه السياح. فهما يحملان أجهزة تصوير وكتابا للإرشاد السياحى وبعض الحقائب التى سوف يضعان فيها ما يشتريانه من السوق، وهما، مثل كل الآخرين، يعجبان لهذه المرأة التى تقود السيارة الأجرة، فهذة العاده غير منتشرة هنا مع أن عدد هؤلاء السائقات يزداد منذ فترة.

بعد أن فقدت منيرة زوجها وهى فى سن الأربعين، وبالرغم من نقد وسخرية أقاربها وتحذيراتهم، استدانت بعض المال لكى تبدأ هذه المغامرة دون أى تخطيط. وقد دهشت عندما لاحظت بعد أن استقر رأيها على تنفيذ هذا المشروع أن الكثير من الناس قد وافقوها على ذلك حتى أن بعض السيدات قد تجرأن على إظهار تعاطفهن معها بدون أى موارية.

فيكفى أن يهز الإنسان شجرة التقاليد والعادات حتى تقع الأغصان المشروخة وتتحوّل الفروع النحيلة إلى تراب ويظهر بسرعة غريبة نبت جديد يغطى بعد ذلك الجزوع المتهالكة.

إن منيرة وهى تقود سيارتها تشعر بفرحة غامرة. فهى تتخلص من الماضى الراكد حينما تلمس أناملها عجلة القيادة. وقد جمعت بالفعل معلومات خاصة بالموتور حتى انها تعرف اسم كل قطعة منه كما انها تعرف الآن سرّ الأعطال فتفتح فلاتر الهواء وتعيد التيار المقطوع كما يمكنها أن تحل الفرامل، إنها مطلعة الآن على أسرار العملية كلها.

وتتلذذ منيرة بإثبات مهارتها فتجعل السيارة تحاذى الرصيف عندما ينعطف الطريق وتتسرب وسط زحام المرور وتدهش الركاب بسرعة ردود افعالها وتجعلهم أحيانا يقفزون خوفاً فوق الأريكة الخلفية. كما تتلذذ منيرة وهى تحاور السيارات الأخرى وتنهر السائقين وكذلك عندما تتوقف على بعد سنتيمترات قليلة من الإصطدام بهم وهى تتباهى لأنها تجد دائماً لنفسها مكاناً بعد محاولات ذكية وسط العربات المزدحمة فى أماكن الإنتظار.

وتعرف منيرة كل حوارى القاهرة وكل نسيجها.... فالقاهرة تشبه سفينة عملاقة حمولتها مكوّنه من تسعه ملايين من البشر بما فيهم منيرة، وهى مدينة تشكّل جسماً عملاقاً تتخلله الأوردة المزدحمة حيث تنساب منيرة بكل مهارة.

وعندما تضيق هى بأفواج السائحين الذين يمشون بجانب الرصيف، فهى توجه الكلام لأصحاب الدكاكين الجانبية، فتحيى بائع الفول ثم قريبها المكوجى ثم صانع المفاتيح بشواربه الغليظة، ثم بائع الصحف الذى ينادى على الزبائن.

وإذا مرت منيرة بنفس الأماكن فهى تنادى عساكر المرور كلا بإسمه وهم يردون أحيانا التحية أو ينهرونها حسب مزاجهم. فهناك فى ميدان الأمة عدو المرأة الذى ينظر إليها بحنق وإحتقار، وهناك فى شارع التجارة الرجل الطيب البشوش الذى يوزع ابتساماته، وهناك فى مفترق شارع الحدائق المسطول الذى يهزّ رأسه ويرفع إصبعه الغليظ لينظم هذه القوافل التى لا تنتهى من السيارات، وهناك أيضا فى ميدان المحطة الرجل الشاذ الذى يوجه لها جملة قذرة وترد هى عليه بالأسلوب نفسه.

فقد ورثت منيرة عن أمها رصيداً كبيراً من الشتائم اللذيذة كانت تحتفظ بها لمن يحيطون بهاوحدهم، وعندما كانت تبعد عنهم فقد كان لها صوت خافت وكانت تغطى جزءاً كبيراً من وجهها.

كانت منيرة تعرج سواء ناحية النيل أو ناحية الصحراء أو فى إتجاه الأحياء الشعبية عندما تتكرر الطرق المعهودة وتصبح رتيبه ومملّة وعندما تشعر بأن هناك علاقات ود وثقه تربط بينها وبين ركاب سيارتها.

اليوم، هذا الراكب له وجه صارم وفم مطبق، تكاد نظرته تمحى وجود من حوله. القت عليه منيرة نظرة عبر المرآة الخلفية ووجدته جالساً على حافة الأريكة بعيداً عن أى إحتكاك أو عن أى تلوث.

إنه مثلها فى الحلقة الخامسة من العمر، له شعر قصير أبيض أما رقبته فهى تثير حركه ميكانيكية وهو يسجل بنظرة القاضى هذه المناظر التى تتدفق أمامه.

أما المرأة فتبدو أصغر سناً وهى متوسطة الجمال ولها نظرة بعيدة خائفة. عندما يستغرق زميلها فى قراءة المرشد أو فى دراسة أجهزته الفوتوغرافية، تنظر هى من النافذة وكأنها تحتضن الشارع ولكن سرعان ما يطلب منها أن تغلق النافذة ويشدها من مرفقها بعيداً إلى الداخل فى حماية هذا المكعب المتحرك، فتسكت هى صاغرة وينتاب وجهها بعض الإكتئاب ثم يتكلم الاثنان معا بصوت خافت وكأنهما يرفعان ستاراً يفصل بينهما وبين السائقة.

تضيق منيرة من هذا وتفتح السطح المتحرك للسيارة فيظهر جزء كبير من السماء فوقهم.

– «انظروا إلى مدينتى! انظروا إلى هذا العالم، إلى هذا البلد .... إنها سفينتى الكبيرة التى تهتز وتموج زاخرة بهؤلاء المسافرين».

تتمنى منيرة لو صرخت فيهم بهذا الكلام. ولكن من الذى سيسمعها! فالراكبان ملتصقان يحاولان الآن مقارنة ما مع كل منهما من صور سياحية.

– « هناك عنكبوت ضخم ينسج خيوطه فوق مدينتى. بعض خيوطه تتدلى من المساكن وتتعلق بالفوانيس وتخنق الشجيرات. إن خيوطه الباهتة تسقط من الأسطح إلى الأرض. انظروا إلى مدينتى المرقّعة الزاخرة بالأصوات وبالذباب ! ».

هؤلاء السائحين مغرمون فقط بالآلهة و بالفولكلور وبالتاريخ! كانت منيرة تتمنى أن تشير لهم بكل هذا. إنها لا تريد أن تبعدهم عن بلدها ولكنها تهدف إلى هزّ مشاعرهم فقط.

– « إنى أكلمكم عن الحاضر. استمعوا إلى .. إن بيوتنا تقذف بأمعائها. واجهاتنا تتشقق وتقع والزمن يلتهم البيوت حجراً حجراً وتحت أقدامنا ينشق الأسفلت وتظهر منه فجوات تمر فيها المواسير المليئة بالصدأ والقرح».

هؤلاء الأجانب عندما يخرجون من فنادقهم التى تعزلهم عن الدنيا، ما الذى يبحثون عنه وماذا يرون ؟ إن منيرة تسوّل لها نفسها أن توقف السيارة وان تصاحبهم وسط الجموع الغفيرة مشياً على الأقدام، وتجرّهم برفق من أكتافهم إلى داخل نسيج هذه المدينة المحبوبة.

– «ادخلوا فى مدينتى ! احتكّوا بالجموع. التحموا مع هذه الحشود التى تنتظر تحت الشمس المحرقة. اصبروا مع هؤلاء الصابرين ! تحركوا قبل موعدكم بساعات. غوصوا فى هذه الأتوبيسات المكتظة بالركاب، تسربوا إلى داخل هذه الشباك الآدمية، اهجموا برؤوسكم وبأجسادكم عبر النوافذ أو انسجوا بأجسادكم متجمعه سقوف العربات وجوانبها. اركبوا فى حرّ جهنم هذه أو اتركوا العربة التى ينفجر فيها الرادياتور من ضغط البخار».

تندفع الكلمات بقوة من فم منيرة، لعلها تخترق هذا السكون. ربما تدخل تحت جلد هذه الأجنبية ذات النظرة الحزينة.

- «اخترقوا هذه الميادين المكتظة بالسيارات وبالعجلات وبالعربيات التى تجرها الجياد وبعربيات الكارو وتلك التى تجرها الحمير. ادخلوا فى هذا الزحام الذى تظهر فوقه الصوانى المليئة بالخبز وكأن هناك اذرعاً خفيه تحملها. اغرقوا وسط هذه الأعداد التى يخترقها حاملو اللافتات المربوطة على أجسامهم. تصببوا عرقاً وانحنوا مع من يحملون الأثقال...».

ولكن منيرة ترى فى المرآة الخلفية هذين الوجهين وكأنهما فقدا لحمهما واصبحا مجرد ظلال.

- « اندهشوا لهذا الزحام الذى لا يسود فيه هرج أو مرج ولهذا الكرم الذى يسبغه عليكم الناس هنا حينما يسمحون لكم بالمرور قبلهم. وبالرغم من كل بؤسهم ومراراتهم، استمعوا إلى هذه الضحكة الكبيرة، ضحكتهم...».

وتنطلق فجأة ضحكه منيرة فيدهش الراكبان ويرتبك الرجل ويسعل سعالاً خفيفاً.

وبعد فترة تنحنى الراكبة وتضع يدها فوق المسند الأمامى وكأنها تنوى الكلام.

ولكن يقف التاكسى فجأة وسط ضجيج من أبواق السيارات ويدخل غلام صغير حليق الرأس ذراعه داخل العربة وهو يهزّ عقوداً من الياسمين تحت انف السائحين. وتقدم المرأة يديها ناحية الورد ويسأل الرجل.

- « combien? how much »

ثم يضع بعض القروش فى هذه اليد الممدودة بأطراف أصابعه وكأنه يأنف من مجرد لمسها.

وتخبىء المرأة فمها بلذه داخل هذه الورود ذات الرائحة الزكية أما الرجل فهو مازال يظهر استياءه. تضع المرأة بسرعة العقود البيضاء حول رقبتها.

- « استمعالى ! سوف اكلمكما أنا عن الأحياء».

ولكن، من هم الأحياء ؟ تبدو الراكبه فى المراه الخلفية وكأنها مغلوبة على أمرها . ما الذى يحيرها ؟ لماذا هذا الشعور بالوحدة الذى يعتمل بداخلها ؟ كيف لمنيرة أن تقول لها:

- « إنى أشعر اننى قريبة منك، ايتها الأجنبية، كلمينى حتى أكلمك أنا أيضاً» .

كتل بشرية تزخر فى هذا الميدان الذى تخرج منه الأسواق. وتضع منيرة رجلها فوق الفرامل وتوقف السيارة ثم تستدير لتواجه هذا الثنائى الذى توصله دون اللجوء هذه المرة للمرآة الخلفية.

إيشارب بنفسجى يغطى شعرها ويحيط بوجهها الناعم الذى يمتلىء بالحياة. وتتقابل نظرتها للحظة بعينى هذه الأجنبية لكى تسبح فى حزنها الغامض.

لقد أزف الوقت . فهذا هو الرجل قد غادر التاكسى . وتقطع منيرة قماش فستانها وهى تخلع بسرعة دبوسها بحجرة الأزرق وتشبكه فى فستان الشابة الصغيرة وتقول لها:

- « Remember Egypt » تذكرى مصر !

يلتفت الرجل بعيداً عن العدّاد ناحية زميلته التى تنحنى لتقبل السائقة من فرط تأثرها .

ويسأل بغلظة:

- « combien ? How much »

تصفق منيرة الباب الذى خرجت منه الراكبة وتدوس على البنزين وتمضى بعيداً.

ويغوص التاكسى سريعاً وسط السيارات المتجهة من جديد ناحية الفنادق.

ت: ر ى

مجموعة اندريه شديد القصصية: « الأجسام والزمان » التى نشرت بباريس ١٩٧٨ دار النشر Flammarion (الطبعة الأولى بتاريخ ١٩٦٥).

ر . ى

واصف بطرس غالى

يُعرف واصف بطرس غالى فى الأوساط المصرية باعتباره مناضلا ثوريا، وكذلك باعتباره زميل سعد زغلول وصديقه، وعضو الوفد المصرى ووزير الخارجية لمدة طويلة، بعد أن ظل والده بطرس غالى وزيرًا للمالية ثم وزيرًا للخارجية ثم رئيسًا للوزراء حتى ١٩١٠. وقد ورث واصف بطرس غالى عن والده تعلقه بالثقافة الغربية ودبلوماسيته الرفيعة وحبه للوطن.

ولد واصف غالى فى القاهرة سنة ١٨٧٨ وسط عائلة قبطية صعيدية من بنى سويف وتعلم فى المدارس الفرنسية، ثم التحق بكلية الحقوق بجامعة باريس بعد ذلك. وقد اختير لتدريس الثقافة والأدب العربيين لطلاب الدراسات العليا بمعهد الدراسات الاجتماعية بباريس حيث قدم لهم نبذة عن الشعر العربى وعن التقاليد العربية. وقد ظهرت له هناك أعمال ثلاثة باللغة الفرنسية نالت إعجاب القراء فى ذلك الحين، أولها : Le jardin des fleurs ou Essai sur la poesie arabe أى «حديقة الأزهار أو دراسات عن الشعر العربى» سنة ١٩١٣. ثم كتابه الثانى La tradition Chevaleresque des Arabes أى «تقاليد الفروسية عند العرب» ١٩١٦؛ ثم مجموعته القصصية التى أطلق عليها عنوان: Les perles eparpillees أى « اللآلئ» المنثورة» ١٩١٩، وهى مجموعة مكونة من قصص قصيرة وأساطير مستوحاة من التراث العربى.

وإذا كان شكل الديالوج أو المخاطبة هو الأسلوب الأمثل الذى يفضله الأديب الفرنسى «ديدرو» فى كل أعماله فى القرن الثامن عشر، فإن شكل القصة، سواء

أكانت قصيرة أو طويله، هو الأسلوب الأمثل الذى اختاره واصف غالى فى كل كتاباته حتى مقالاته السياسية التى نشرها فى الصحف أو حتى فى خطاباته الشخصية. ونحن نستشف فى أعماله ومن كل ما كتب أنه قارئ متفان متأثر بالتراث الشرقى وبالتراث الغربى على حد سواء. وإذا كان واصف غالى المصرى يتكلم ويحاور ويناقش باللغة العربية وربما باللغة الفرنسية فى المحافل الدولية وفى محاضراته بباريس، إلا أنه يكتب أعماله كلها باللغة الفرنسية التى يجيدها كأبنائها بشهادة النقاد الفرنسيين أنفسهم. ولواصف بطرس غالى وجهان مختلفان، فهو سياسى محنك من ناحية وأديب يشار إليه بالبنان من ناحية أخرى، ولم يسمح واصف غالى لأى منهما أن يجور على الآخر. فالسياسة والوطن هما شاغله الشاغل ولكن الأدب متأصل فى كيانه أيضا. هكذا تفوح رائحة الأدب فى مقالاته السياسية، وتصطبغ أعماله الأدبية بأهداف اجتماعية ومذهبية تؤكد انتماءه الفكرى.

إن فكر واصف بطرس غالى وأعماله تعد جسرا وهمزة وصل بين مصر والغرب فى أوائل هذا القرن، كما أن دوره فى تعزيز القومية المصرية قد جعل منه واحدًا من أهم السياسيين الذين قادوا البلاد إلى الحرية والاستقلال، وقد تشرب واصف غالى الحضارتين العربية والفرنسية مما سمح له بأن يعد ضمن الأدباء الذين يستخدمون الفرنسية وأن يوصل للغرب، وعلى الأخص للفرنسيين، الثقافة العربية والأدب العربى القديم.

ونحن إذ نقدم هنا واصف غالى الأديب الفرانكوفونى، يجدر بنا أن نذكر أنه مارس الأدب فى فترة قصيرة من حياته، غير أن مقالاته السياسية وغيرها تدخل أيضا فى إطار الأدب الرفيع الذى اشتهر به فى الأوساط الفرنسية والفرانكوفونية المصرية.

بعد أن ألقى واصف بطرس غالى المحاضرات متنقلاً بين باريس والمدن الفرنسية الأخرى، جمعها كلها فى كتاب واحد بعنوان «دراسات عن الشعر العربى»، قسم فيه الشعر العربى إلى ستة مواضيع أساسية: الحب، البطولة، المديح، الهجاء، الحِكَمْ ، الوصف .. وقد قال النقاد عن هذا الكتاب إنه يعطى للقارئ الغربى إحساساً بالربيع ويسمح له باكتشاف الحب والنقاء والأحلام والشفافية فى قلب الإنسان العربى بعد أن ظل طويلاً يؤمن بأن الشعر العربى ليس إلا شعرًا ماجنًا بعيدًا عن الحياء. وقد ذكّر واصف غالى بقصائده التى ترجمها إلى اللغة الفرنسية بقصائد شعراء النهضة ومذهبهم الذى أطلق عليه اسم «الأفلاطونية الجديدة».

ومن ناحية أخرى ، اهتم واصف بطرس غالى بتأصيل التقاليد الخاصة بالفروسية فى الأراضى العربية وذلك لقرون قبل ظهورها فى الغرب، لذلك فإن واصف غالى يؤكد أن الفروسية العربية هى أصل الفروسية الغربية.

يقسم واصف غالى كتابه إلى أربعة أجزاء : النيل واحترام الأجداد ، احترام المرأة، التعلق بالجياد وبالسلاح، وأخيرًا التمسك بالشرف، فالمرأة بعد ظهور الإسلام لها دور هام تمامًا مثل دور الرجل فى المجتمع

سـواء فى السلم أو فى الحـرب، وهى الملهـمـة الأولى للشعراء العرب. وإذا كان العرب قد تغيرت رؤيتهم للمرأة بعد ذلك، فواصف غالى يرجع ذلك للتأثيرات الأجنبية وعلى الأخص العثمانية. وقد حرص كذلك على إظهار تعلق العرب بالجياد التى يهتمون بإطلاق أجمل الأسماء عليها كاهتمامهم بتسمية أولادهم. وأهم الأجزاء الأربعة هو الجزء الرابع من كتاب **واصف غالى** حيث يتحدث عن تعلق العرب بالشرف ويشيد بالفضائل الأربعة للفارس الا وهى : الشجاعة والوفاء والكرم والدفاع عن الضـعـفـاء وهى الفضـائل التى ظهـرت بعـد ذلك عند الفرسان فى الغرب.

هذا الكتاب الذى يتغنى فيه **واصف غالى** بالعرب القدماء يثير فى الوقت نفسه حماسة العرب فى وقته، ويحثهم على الصحوة وعلى تجديد عظمتهم وأمجادهم السابقة.

أما «اللآلئ المنثورة» وهو الكتاب الأخير فى ثلاثية **واصف غالى** ، فهو يبرز فن الكاتب القصصى الذى تشبع بالروح المصرية، وكذلك بالقراءات الأجنبية. وهو مكّون من بعض القصص القصيرة التى تعتمد على قصص الكتب السماوية وعلى الأخص القرآن الكريم، كما تعتمد على الحكايات والأساطير المصرية والقبطية، كما تعتمد كذلك على قراءات الأديب للأعمال الفرنسية المختلفة. وهنا يظهر بجلاء هذا التجانس الفكرى الذى يقوم على التراث الإسلامى والقبطى فى الوقت نفسه كما تبرز روح النكتة المصرية والسخرية اللاذعة التى نجدها إلى الآن عند كتابنا أمثال توفيق الحكيم، وعند رسامى الكاريكاتير فى الصحف المصرية. هذه القصص تجسد اهتمام **واصف غالى** الدائم بالإنسان وبمصيره الغامض، كما تبرز دوره فى مراقبة أحداث المجتمع المصرى فى عهده وتحليلها.

اما القصص القصيرة التى نشرها **واصف غالى** فى الصحف وفى مناسبات سياسية أو غيرها، فهى تؤكد تفاعله التام مع الواقع المصرى ومع الحكمة المتأصلة فى الشعب المصرى. هنا يحلل **غالى** فلسفة «المكتوب» بطريقة مختلفة عن تحليل الغربيين لها، كما أنه يستخدم شكل القصة القصيرة لكى يصور المأساة التى بدأت تعم فى العالم، الا وهى عدم القدرة على التفاهم حتى قطعت أسباب الاتصال بين الناس، مما يشكل المأساة أو التراجيديا الجديدة بعد المآسى التى صورها الفلاسفة اليونانيون فى أعمالهم ومحاربة الآلهة لأحلام الإنسان. كتب **واصف غالى** قصة قصيرة لا تتعدى نصف الصفحة فى غاية البلاغة والخفة فى آن واحد، أطلق عليها عنوان «توافق تام»، قدم فيها أفراد عائلة مصابة بالطرش حتى أنهم لا يفهم بعضهم بعضا بالمرة. كما كتب قصة «الحمار والجمال» يرد بها على **سعد زغلول** بأسلوب تهكمى بليغ.

هكذا كان الأديب الفرانكوفونى والسياسى المحنك واصف بطرس غالى الذى تبرز مصريته وعروبته حتى فى كتاباته باللغة الفرنسية، وهو خير من يمثل الكتّاب الفرانكوفون فى مصر. فعندما نقرأه باللغة الفرنسية فإننا نسمع صوت رجل ثابتة جذوره فى أرض الكنانة رغم انه شرب الثقافة الغربية حتى الثمالة.

دانيال لانسون

Daniel Lançon

٧٥ عاما من الأدب الفرانكوفونى فى مصر (مائة كاتب)
قائمة ببليوغرافية تضم أسماءهم وأهم أعمالهم

تضم هذه القائمة القصائد والروايات والمسرحيات التى نشرت لهؤلاء الكُتَّاب سواء فى مصر أو فى باريس بغض النظر عن أعمالهم الفلسفية الأخرى.

إذا كان ماريوس شميل Marius s. chemeil قد كتب فى Papyrus (أى ورق البردى) فى ١٩٥٢ أن «المرء يكون مصريا سواء بالمولد، أو بالأصل أو بالإقامة أو بالعاطفة» ... فإن كلاً من هؤلاء الأدباء المائة ينتمى إلى هذا البلد انتماءً كليًا مهما كانت جنسيته ... **فرناند لوبريت** Fernand Leprette، **موريك بران** Morik Brin أو **فشتر** J. R. Feich-ter .... إلخ الذين قضوا عشرات السنين فى مصر بوصفهم معلمين وهم يتحدثون اللغة العربية بطلاقة. وقد هاجر الكثير من هؤلاء الكُتَّاب فى أواخر الخمسينيات ولكنهم ظلوا متمسكين بروابطهم الروحية القوية مع مصر والمصريين.

لم تزل علاقة الكُتَّاب بزملائهم الذين يكتبون باللغة العربية غير مطروقة وغير معروفة حتى الآن رغم أنها علاقة واضحة. ونحن نذكر هنا على سبيل المثال الشعراء **احمد شوقى وحافظ إبراهيم وعباس محمود العقاد وعبدالقادر المازنى وخليل مطران**...

أما المراجع الخاصة بالأدب الفرانكوفونى فى مصر فهى موجودة فى مكتبة كوليج دى لاسانت فامىّ (الجزويت) فى الفجالة ، كذلك فى مكتبة الجامعة الأمريكية فى باب اللوق تحت عنوان «كتب نادرة».

أما فى باريس فمكتبة سانت جنفييف Sainte - Genéviéve تحتفظ بمجموعة مهمة من الكتب والمجلات التى توجد بها أعمال هؤلاء الأدباء.

وقد أعطتنا أعمال **جان جاك لوتى** Jean - Jacques Luthi فكرة دقيقة عن مؤلفات ثلاثة أجيال من هؤلاء المبدعين سواء في كتابه «مقدمة عن الأدب المصرى المكتوب باللغة الفرنسية » الذى نشر فى دار L'Ecole بباريس أو فى «اللغة الفرنسية فى مصر» حيث يقدم بعض المختارات من هذا الأدب. وقد نشر كتابه الثانى فى بيروت فى دار نعمان للنشر.

ت : ر . ى

Soixante-quinze ans de littérature francophone en Egypte (Cent auteurs)

*

Par Daniel Lançon

Bibliographie des principales publications
&
Index des auteurs

Introduction

Cette bibliographie regroupe les poèmes, romans et pièces de théâtre édités en volumes, essentiellement au Caire et à Paris, à l'exclusion des ouvrages de réflexion (parfois écrits par les mêmes auteurs).

"Égyptien par la naissance, ou l'origine, ou le séjour, ou l'amitié" comme l'écrivait Marius Schemeil en 1952 (*Papyrus*), chacun des cent auteurs rassemblés est de ce pays à part entière, quelle que fût sa nationalité. Ainsi, par exemple, Fernand Leprette, Morik Brin ou J.R. Feichter qui ont passé des décennies à servir l'Égypte comme enseignants et parlaient l'Arabe. Nombre de ces auteurs ont émigré à la fin des années cinquante, ils n'en conservent pas moins de très forts liens avec l'Égypte.

Le lien avec les arabophones des mêmes générations est encore inexploré et pourtant il est évident. Pensons en particulier à la poésie avec Ahmed Chawki, Hafez Ibrahim, Mahmud Al-Aqqad, Abdel kader Al-Mazni ou Khalil Moutran.

Des Fonds de littérature francophone d'Égypte sont disponibles à la Bibliothèque du Collège de la Sainte Famille à Fagallah ainsi qu'à la Bibliothèque de l'Université Américaine ("Rare Books", Bab el-Louk). A Paris, la bibliothèque Sainte-Geneviève

conserve également un important ensemble de livres et de revues. Les travaux de Jean-Jacques Luthi permettent d'avoir une idée précise des publications de trois décennies de créateurs (*Introduction à la littérature d'expression française en Égypte*. - Paris : Éditions de l'École, 1974 et *Le Français en Égypte*. Anthologie. - Beyrouth : Naaman, 1981).

*

* CATTAUI, Georges. - *La Dévotion à l'Image*. - Le Caire : Imprimerie de l'Institvt Français d'Archéologie Orientale, 1918.
* SCHEMEIL, Marius. - *Le Grand Fléau*. Tragédie en vers. - Le Caire : Parladi, 1918.
* HAIDAR Ali Chinassi, Fazil. - *Roses ensanglantée*. - Le Caire : Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1919.
* GHALI, Wacyf. - *Les Perles éparpillées*. Contes et Légendes arabes. - Paris : Chulliar, 1919. (repris Plon, 1923).
* ADÈS, Albert et JOSIPOVICI, Albert. - *Le Livre de Goha le simple*. Préface d'Octave Mirbeau. - Paris : Calmann-Lévy, 1919.
* D'IVRAY, Jehan. - *Souvenirs d'une odalisque* roman. - Paris : L'Édition, 1919.
* KOURCHID, Mohamed. - *Quelques vers*. - Le Caire : Imprimerie J. Kawa, 1920.
* VAUCHER-ZANANIRI, Nelly. - *Le Jardin matinal*. - Paris : A. Messein, 1920.
* LEPRETTE, Fernand. - *Triptyque*. Poèmes. - Alexandrie : Grammata, 1920.
* D'IVRAY, Jehan. - *La Rose du Fayoum*. roman. - Paris : J. Ferenczi, 1921.
* CATTAUI, Georges. - *Lève-toi, Pentaour !...*. - Le Caire : Imprimerie de l'Institvt Français d'Archéologie Orientale, 1921.
* SCHEMEIL, Marius. - *Contre l'Oubli.* recueil de Poèmes (1914-1920). - Paris : Société Académique d'Histoire Internationale, 1921.
* VAUCHER-ZANANIRI, Nelly. - *Vierges d'Orient. Roman* - Paris : Jouve & Cie, 1922.
* CATTAUI, Héli-Georges. - *La Promesse accomplie. France- Égypte-Judée* . - Paris · Camille Bloch, 1922.
* KHAIRY, Mohamed. - *Les Rêves évanescents*. - Paris : Grasset, 1922.
* KOURCHID, Mohamed. - *Fleurs du Nil* . - Le Caire : Imprimerie J. Kawa, 1922.
* HAIDAR, FAZIL. - *Gerbes d'Orient*. - Le Caire : Institut d'Archéologie Orientale, 1923.
* ABOU KHATER, Fouad. - *Un peu d'amour, un peu de poésie*. - Le Caire : Éditions de la Nouvelle Revue Nationale, 1923.
* SORIANO, Raphaël . - *L'Illusion*. - Le Caire : Éditions de la Revue du Monde Égyptien, 1923.

* FARAONE, Joseph. - *Fanes.* - Paris : Éditions Bossard, 1924.
* SCOUFFI, Alec . - *Les Tentations.* poèmes. - Paris : Crès, 1924.
* KHAIRY, Mohamed. - *En Marge de Tout Ankh Amon (poèmes)* . - Paris : Grasset, 1924.
* BONJEAN, François ; DEIF, Ahmed. - *Mansour.* - Paris : Éditions Rieder, 1924.
* FINBERT, Elian. - *Sous le règne de la licorne et du lion.* Préface d'Henri Barbusse. - Paris : Éditeurs Associés, 1925.
* COHEN, Dan. - *L'Offrande.* - Alexandrie : Grammata, 1925.
* BLUM, Robert. - *Chosettes* . poèmes. - Alexandrie : Typo-Lithographie C. Molco & Co, 1925.
* ACKAD, Tewfick. - *Une nuit dans la vallée des Rois.* - Paris : Editions France-Orient, 1925.
* FINBERT, Elian. - *Poèmes.* - Alexandrie : Éditions du Scarabée, 1925.
* RASSIM, Ahmed. - *Le Livre de Nysane.* Avant-Propos d'Elian Finbert. - Paris ; Alexandrie : Les Messages d'Orient, 1926.
* PARME, Raoul . - *... première cueillette. poëmes.* - Le Caire : Impr. Parladi, 1926.
* KHAIRY, Mohamed. - *Exaltations et Langage des âmes.* - Paris : Grasset, 1926.
* MOSCATELLI, Giovanni. - *Neurasthénie ...* . - Paris : Éditions de La Caravelle, [1926]
* ZANANIRI, Georges. - *Riouayat.* - Paris : Albert Messein Éditeur, 1927.
* PARME, Raoul. - *Ravi à tes lèvres.* - Le Caire : Paul Barbey,1928.
* MOSCATELLI, Jean . - *Poèmes trouvés sur un banc* . - Le Caire: Parme; Michel, 1928.
* LEVY, Victor. - *Ma Raïta* . - Paris : Éditions de " La Caravelle" , [1929 ?]
* MOSCATELLI, Giovanni. - *Poèmes Maudits.* - Paris : Éditions de la Caravelle, 1929.
* SINADINO, Agostino. - *Poésies (1902-1925).* Préface de Paul Valéry. - Paris : A la Jeune Parque, 1929.
* MOUTRAN, François. - *Soleil sous les palmiers.* - Paris : Éditions de la Caravelle, 1929.
* BONJEAN, François. - *Cheikh Abdou l'Égyptien.* - Paris : Rieder, 1929.
* PARME, Raoul . - *L'Émoi possible* . - Le Caire : Stavrinidis , 1929.
* PARME, Raoul . - *Suite antique* . - Le Caire : E. Cohen , 1930
* BLUM, Robert. - *Ah ! Misère !..* . - Le Caire : Éditions Raoul Parme, 1930.
* MOSSERI, Émile. - *La Ballade de la rue.* - Le Caire : Éditions V. Stoloff, 1930.
* RASSIM, Ahmed . - *Et Grand-Mère dit encore...* . - Le Caire : La Semaine Égyptienne . 1930.
* YERGATH, Arsène. - *Cyprès embrasés.* - Paris : La Caravelle , 1930.

* HANEIN, Jos. - *Gaspillages* . Poëmes. - Alexandrie : Éditions le Trèfle, 1930.
* FINBERT, Elian. - *Le Batelier du Nil.* - Paris : Grasset, 1928.
* JOSIPOVICI, Albert. - *Le Beau Saïd.* - Paris : Gallimard, 1928.
* YEGHEN, Foulad. - *Les Chants d'un oriental.* - Paris : Cahiers de France, 1928.
* BONJEAN, François ; DEIF, Ahmed. - *El Azhar.* - Paris : Éditions Riedèr, 1928.

* VAUCHER-ZANANIRI, Nelly. - *L'Oasis sentimentale.* - Paris : Librairie de France, 1929.
* FINBERT, Elian. - *Hussein.* - Paris : Grasset, 1929. (réédité sous le titre *Tempête sur l'Orient.* Éditions Hier et Aujourd"hui, Paris, 1947).
* FINBERT, Elian. - *Les Contes de Goha.* . - Paris ; Neuchâtel : Victor Attinger, 1929.
* RASSIM, Ahmed. - *Et Grand'Mère dit encore...* . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1930.
* BLUM, Robert. - *Contes de bonne humeur.* - Le Caire : Raoul Parme Éditeur, 1930.
* JABES, Edmond. - *Illusions Sentimentales.* - Paris : Eugène Figuière Éditeur, 1930.
* LAEUFER, Yvonne. - *Oeil pour oeil.* Contes arabes. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1930.
* BONJEAN, François. - *Cheikh Abdou l'Égyptien.* - Paris : Éditions Rieder, 1930.
* MOSSERI, Emile. - *La Ballade de la rue.* - Le Caire : V. Stoloff, 1930.
* FLÉRI, Louis. - *Le Poème d'Elvire.* - Le Caire, 1930.
* YERGATH, Arsène. - *Les Cyprès embrasés.* suivi de *Stances à Astrée.* - Paris : Édition de la Caravelle, 1930.
* D'IVRAY, Jehan (D'Allisac-Fahmy). - *L'Appel de l'ombre.* - Paris : Nouvelle Société d'Édition, 1930.
* ARCACHE, Jeanne. - *L'Égypte dans mon miroir.* - Paris : Editions des Cahiers Libres, 1931.
* MOSCATELLI, Jean. - *Quatorze Feuilles au vent.* - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1931.
* PRATSICA, Georges. - *Les Chansons de la Frileuse.* - Le Caire : La Semaine Égyptienne , 1931. - 40 p.
* LEVY, Victor. - *Le Livre des Chansons et des Prières.* - 1931.
* LAEUFER, Yvonne. - *Rythmes clandestins* .. - Le Caire : La Semaine Égyptienne,1931.
* LAEUFER, Yvonne. - *Érotiques* . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1931.
* JABÈS, Edmond . - *Je T'attends !* . - Paris : Eugène Figuière Editeur , 1931.
* COSSERY, Albert. - *Les Morsures.* - Le Caire : Imprimerie Karouth, 1931.
* RASSIM, Albert. - *Et Zoumboul dit encore...* . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1932.
* SCOUFFI, Alec. - *Le Violon mécanique.* - Paris : A. Messein, 1932.

* SCC FFI, Alec. - *Navire à l'ancre.* - Paris : L. Querelle Éditeur. 1932.
* GERTEINY, Emile J. - *La Gamme alexandrine.* roman. - Le Caire : Imprimerie C.E Albertiri, 1932.
* SEKALY, Josée. - *La Couronne de Violettes.* - Le Caire : La Semaine Égyptienne. 1932
* ZANANIRI, Gaston . - *Rythmes dispersés.* - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1932.
* THUILE, Henri . - *Jeux d'arlequin* . - Paris : V.Attinger , 1932. (Coll : " Proche-Orient ")
* BLUM, Robert. - *Cinq Actes.* Préface de Fernand Leprette - Le Caire : Imprimerie Lancioni, 1932.
* SCHEMEIL, Marius . - *Cristaux et Brisures* . - Le Caire : S.n. , 1932.
* JABÈS, Edmond. - *Maman* . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1932.
* YERGATH, Arsène. - *Les Yeux limpides.* - Paris : Édition de la Bouteille à la mer, 1932.
* YERGATH. Arsène. - *Scarabée* (I). - Paris : V.Attinger. 1933. (Prix de l'Association des Écrivains d'Égypte de Langue Française).
* YEGHEN, Foulad. - *La Belle au Sphynx-Dormant. Théâtre.* - Le Caire : L'Égyptienne, 1933.
* ARCACHE. Jeanne. - *La Chambre haute.* - Paris : Corréa. 1933.
* FINBERT, Elian. - *Le Nil, fleuve du paradis.* - Paris : Fasquelle Éditeur, 1933.
* MORPURGO, Nelson . - *Pour mes femmes.* - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1933.
* ABOU KHATER, Fouad. - *Une étoile filait.* - Le Caire : Imprimerie Noury & Fils, 1933.
* MOSCATELLI, Jean . - *Akhénaton.* - Le Caire : Editions Carrefour, 1933.
* FINBERT, Élian. - *Le Fou de Dieu.* - Paris : Fasquelle (Prix Renaissance), 1933.
* LÉVY, Jules. - *Poèmes à l'aimée.* - Le Caire : Les Essayistes, 1933.
* ORFALI, Georges. - *Secret de Princesse.* - Alexandrie : Michele Azzellino Éditeur, 1934.
* BELLOS, Nausicaa. - *Sous le voile d'Isis.* - Paris : Marcel Blondin, 1934.
* HENEIN, Georges. - *Suite et Fin.* - Le Caire : Centonze imprimeur, 1934.
* KHAYAT, Georges. - *Riad. Jeune homme égyptien.* - Le Caire : Imprimerie Spada, 1934.
* FIECHTER, J.R. - *Gammes et Préludes.* - Paris : Corréa, 1934.
* BARBITCH, Ivo . - *Transcriptions* . Poèmes . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1934.
* SAINT-POINT, Valentine de . - *La Caravane des Chimères* . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1934.

* BLUM, Robert . - *Le Rayon vert* . Poèmes . - Le Caire : Éditions des Essayistes, 1934.
* MALEH, Jacques. - *Deux coeurs et... Dieu.* - Le Caire, 1934
* PUECH-BARRERA, ... - *Sous ton ciel bleu. Impressions.* - Le Caire : Imprimerie Paul Barbey, 1934 (réédité en 1939).
* BLANC-PÉRIDIER, A . ; ASCAR-NAHAS, Joseph. - *Rencontre.* - Paris : Éditions Paul de Montaignac, 1934.
* BLUM, Robert. - *Les Ombres sur le mur.* Préface d'E.Finbert. - Le Caire : Schindler, 1935.
* CHIVÉKIAR, Princesse. - *Hayran, la petite princesse du harem.* - Paris : Imprimerie Bishop & Garett, 1935.
* LEPRETTE, Fernand. - *Chansons de Béhéra.* - Le Caire : Imprimerie Schindler, 1935.
* YERGATH, Arsène . - *Le Tisseur de Soies* . - Bruxelles : Cahiers du Journal des Poètes , 1935.
* MOSCATELLI, Jean . - [*Dix Sonnets*] . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1935 .
* BLUM, Robert : *Les Ombres sur le mur* . Préface d'Élian Finbert.- Le Caire : Imprimerie Schindler, 1935.
* VAUCHER-ZANANIRI , Nelly . - *A Midi sous le soleil torride...* . - Paris : Corréa, 1936.
* KHER, Amy. - *Salma et son village.* - Paris : Édition de la Madeleine, 1936.
* MAROTTI, Victor . - *A la prédestinée* . - Le Caire : Édition Pégase, 1936.
* BELLOS, Nausicaa. - *Glanes.* - Paris : A. Messein, 1936.
* YERGATH, Arsène. - *Le Cantique de l'hiver.* - Le Caire : Imprimerie Amiryan & Cie, 1936.
* KHER, Amy Kher : *Méandres* . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, [1936]
* BARBITCH, Ivo . - *Rivages du Sommeil.* - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1936.
* JABÈS, Edmond. - *Arrhes Poétiques.* - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1936.
* JABÈS, Edmond. - *L'Obscurité potable* . - Paris : G.L.M. , 1936.
* TAHA HUSSEIN, Moenis Claude. - *L'Aube était pâle.* - Le Caire : Procaccia, 1937.
* ZANANIRI, Gaston. - *Thaïs. Arbre de Perles.* - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1937.
* KASSAB, Ernest . - *Confession d'une âme* . - Le Caire : Imprimerie Centonze,, 1937.
* YERGATH , Arsène . - *ScaraBée (II)* . - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1937. -
* GASPAROLI, Marie. - *Parfums d'Orient.* - Le Caire : Imprimerie Weinstein, 1937.
* ACKAD, Tewfick. - *Une nuit au pied des Pyramides.* - Harissa (Liban) : Imprimerie Saint-Paul, 1937.
* SALTIEL, Albert. - *Paysages intérieurs.* - Le Caire : Imprimerie Barbey, 1937.
* YERGATH, Arsène. - *Scarabée* (II). - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1937.

* ZULFICAR, Mohamed. - *Feuilles*. - Le Caire : Imprimerie Barbey, 1937.
* OUT EL-KOULOUB. - *Harem*. Préface de Paul Morand. - Paris : Gallimard, 1937.
* YERGATH, Arsène. - *La Maison des Images*. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1938.
* KHER, Amy. - *Méandres*. - La Caire : La Semaine Égyptienne, 1938.
* KHER, Amy. - *La Traînée de sable*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1938.
* CATTAUI, Georges. - *Parousie*. - Paris : Corréa, 1938.

* HENEIN, Georges. - *Déraisons d'être*. - Paris : Corti, 1938.
* KHER, Amy. - *Méandres*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1938.
* KHER, Amy. - *La Traînée de sable*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1938.
* CATTAUI, Georges. - *Parousie*. - Paris : Corréa, 1938.
* KAMEL, Mahmoud. - *Criminel Printemps*. - Le Caire, 1939.
* KAMEL, Mahmoud. - *Zahira*. Contes. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1940.
* OUT EL-KOULOUB. - *Trois Contes de l'amour et de la mort*. - Paris : Corréa, 1940.
* BELLOS, Nausicaa ; BRIN, Morik. - *Karima ou la Patrie avant l'Amour*. - Le Caire : Les Amis de la Culture Française en Égypte, 1940.
* SORIANO, Raphaël. - *Le Cahier de Rimes*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1940.
* DUMANI, Georges. - *La Paix du soir*. - Le Caire : Éditions de la Revue du Caire, 1940.
* KHER, Amy. - *Remous à Bal-Touma*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1940.
* ASCAR-NAHAS, Joseph. - *La Réflexion d'Ebn Goha*. - Le Caire : Éditions La Revue du Caire, 1940.
* BARTHAS-LANDRIEU, Thérèse. - *L'Oasis d'Arbain*. - Le Caire : Éditions Horus, 1941.
* COSSERY, Albert. - *Les Hommes oubliés de Dieu*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1941.
* ALAM, Edouard. - *L'Angoissé*. - Le Caire : Imprimerie Le Progrès, 1941.
* LEPRETTE, Fernand. - *Le Mauvais infirmier*. - Le Caire : Éditions Horus, 1941.
* RASSIM, Ahmed. - *Dans le vieux jardin*. - Le Caire : Schindler, 1941.
* ASCAR-Nahas, Joseph. - *Billets à Luce*. - Le Caire : Éditions Horus, 1941.
* ABOU KHATER, Fouad. - *Cendre Mauve*. - Le Caire : Éditions Horus, 1941.
* SCHENOUDA, W. Horus. - *Phantasmes*. - Le Caire : Horus, 1942.
* KHER, Amy. - *Mes Soeurs*. - Le Caire : Imprimerie Schindler, 1942.
* ALAM, Edouard. - *Isis. Comédie*. - Le Caire : Imprimerie Le Progrès, 1942.
* MAURIENNE (pseud d'Ismet Assem) . - *Comprimés d'aspirine....* - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1942.
* KHEDRY, Ahmed. - *Volutes*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1942.
* SCHENOUDA, Horus. - *Phantasmes*. - Le Caire : Horus, 1942.

* RASSIM, Ahmed. - *L'Ermite de l'Attaka*. - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1942.
* MÉRIEL, Étienne. - *Marie-Louise*. - Le Caire : Éditions Horus, 1942.
* BLUM, Robert. - *Histoires d'enfants pour grandes personnes*. - Le Caire : Edition Theolévy, 1942.
* KHEDRY, Ahmed. - *Ein el Hassoud* (*contes*). - Le Caire : La Semaine Égyptienne, 1943 (?).
* RASSIM, Ahmed. - *Le Petit Libraire Oustaz Ali*. - Le Caire : Horus, 1942.
* CAVADIA, Marie. - *Printemps*. (réédition) .- Le Caire : Editions de la Revue du Caire, 1943.
* BERTHEY, Gaston. - *La Vie à tâtons*. - Le Caire : La Revue du Caire, 1943.
* AXELOS, Céline. - *Les Deux Chapelles* . - Alexandrie : Éditions Cosmopolis, 1943. - 96 p.
* SCHENOUDA, W; Horus . *La Poussière régénérée* . - Le Caire : Horus , 1943. - 95 p.
* BAUX, Cyril des (Pseud d'Ahmed Siddik). - *Les Bacchantes*. tragédie. - Alexandrie : Éditions du Scarabée, 1944.
* COSSERY, Albert. - *La Maison de la mort certaine*. - Le Caire : Masses, 1944.
* SCHENOUDA, Horus. - *Cantique de la terre*. - Le Caire : Éditions Horus, 1944.
* LEPRETTE, Fernand. - *Le Huppe fantasque*. - Le Caire : Éditions Horus, 1944.
* TAHA-HUSSEIN, Moënis Claude . - *... et le matin clair* . - Le Caire : Maaref , 1945.
* HENEIN, Georges. - *Prestige de la terreur*. - Le Caire : Masses, 1945.
* CHIVÉKIAR, Princesse. - *Nefer-Res-es, la petite esclave du Pharaon Ni-Ouser-Râ*. - Le Caire : Institut Français d'Archéologie Orientale, 1945.
* ALAM, Edouard. - *La Fiancée d'Ahmed*. - Le Caire : Schindler, 1945.
* HENEIN, Georges. - *Pour une conscience sacrilège*. - Le Caire : Masses, 1945.
* MAROTTI, Victor . - *Souffle vernal*. - Le Caire : Imprimerie La Patrie, 1946.
* LAEUFER, Yvonne (sous le pseud. de ORLOVA). - *Les Convulsions du Nil*. - Genève : Édition du Mont-Blanc, 1946.
* MAROTTI, Victor. - *Rappel à la prédestinée. Mon journal poétique*. - Le Caire : Imprimerie La Patrie, 1946.
* HENEIN, Georges. - *Un temps de petite fille*. - Paris : Éditions de Minuit, 1947.
* JABÈS, Edmond. - *Chansons pour le repas de l'ogre* . - Paris : Seghers , 1947 .
* JABES, Edmond. - *Le Fond de l'eau*. - Le Caire : La Part du Sable, 1947.
* BOULAD, Georges. - *Les Heures sereines*. - Alexandrie : Édition du Scarabée, 1947.
* KASSAB, Ernest. - *Vers la terre de l'élue* . [préfaces par Georges Duhamel et Foulad Yeghen]. Le Caire: S.n., 1947.
* NEVYNE, Colette. - *Gouttes d'eau* . Préface de Ahmed Rassim. - Le Caire :

Imprimerie Le Progrès, 1947.
* JABES, Edmond. - *Trois Filles de mon quartier*. - Paris : G. L. M., 1948.
* CATTAUI, Georges. - *Outrenuit*. - Paris : G.L.M., 1948.
* COSSERY, Albert. - *Les Fainéants dans la vallée fertile*. - Paris : Domat, 1948.
* DUMANI, Georges. - *Monsieur Bergeret au Caire*. - Le Caire : Éditions de la Revue du Caire, 1948.
* TABET, Charles. - *Rayons et Reflets de la femme*. - Le Caire : Tabany, 1948.
* DUMANI, Georges. - *Le Disque des jours*. - Le Caire : Éditions de la Revue du Caire, 1949.
* HENEIN, Georges. - *L'Incompatible*. - Le Caire : La Part du Sable, 1949.
* FINBERT, Elian. - *La Sagesse arabe*. - Proverbes orientaux. - Paris : Laffont, 1949. (Prix Wacyf Ghali).
* SHAFIK, Doria. - *La Bonne aventure*. poèmes. - Paris : Seghers, 1949.
* JABES, Edmond. - *La Voix d'encre*. - Le Caire : La Part du Sable, 1949.
* JABÈS, Edmond . - *La Clef de voûte* . - Paris : G.L.M. , 1950.
* DUMANI, Georges. - *Goha et son âne*. - Le Caire : Éditions de la Revue du Caire, 1950.
* MAZHAR, Hassan. - *Le Chapelet aux grains de couleur*. Contes. - Le Caire : Imprimerie El-Takadorm, 1950.
* OUT EL-KOULOUB. - *Zanouba*. - Paris : Gallimard, 1950.
* CHEDID, Andrée. - *Texte pour un poème*. - Paris : G.L.M., 1950.
* SALINAS, Wilma . - *La Faiblesse d'aimer*. - Paris : Gallimard, 1950.
* JABÈS, Edmond. - *La Clef de voûte* . - Paris : G.L.M. , 1950.
* JABÈS, Edmond. - *Les Mots tracent* . - Paris : Librairie " Les Pas Perdus ", 1951.
* BLUM, Robert . - *Arc en Ciel* . - Le Caire : Walter Axisa Editeur, 1951. (Coll : "Les Écrivains d'Égypte").
* OUT EL-KOULOUB. - *Le Coffret Hindou*. - Paris : Gallimard, 1951
* SCHENOUDA, Horus. - *Filles Méditerranéennes*. - Paris : La Presse à bras, 1951.
* ASCAR-NAHAS, Joseph. - *Les Propos de Cheikh Barmil*. - Paris : Les Nouvelles Éditions Latines, 1951.
* RASSIM, Ahmed. - *Harimtane*. - Le Caire : Imprimerie Memphis, 1952.
* FARES, Bisr. - *Divergence*. Théâtre. - Le Caire : Imprimerie Misr : Paris : Librairie Bonaparte, 1952.
* RASSIM, Ahmed. - *Melek*. - Le Caire : Imprimerie Al Tadaddorn, 1952.
* SHAFIK, Doria. - *L'Esclave sultane*. - Paris : Les Nouvelles Éditions Latines, 1952.
* MOSCATELLLI, Jean. - *Roubaiyat pour l'aimée*. bilingue français/arabe (trad. habib Jamati). - Le Caire : Éditions Aldébaran, 1952. (Prix Wacyf Ghaly de l'Association

France-Egypte, 1952.).
* RASSIM, Ahmed. - *Nawal.* - Le Caire, 1952.
* GUIRGUIS, Renée . - *Récits* . - Paris : G. L. M. , 1952.
* AXELOS, Céline. - *Les Marches d'ivoire* . Poèmes . - Monte-Carlo : Regain, 1952.
* MOSSERI, Emile. - *Contre le temps.* - Monte-Carlo : Regain, 1952.
* LEPRETTE, Fernand. - *La Rose rouge.* - Genève : Studer, 1952.
* CHEDID, Andrée. - *Le Sommeil délivré.* - Paris : Stock Éditeur, 1952.
* NIZZA [ps. CROISIER, Marguerite]. - *Textes de Nizza* . 1904-1953. [préface de José Canéri] . - Alexandrie : Imprimerie du Commerce, 1953.
* RASSIM, Ahmed. - *Noha, poèmes d'Égypte* . - Le Caire, 1953.
* ASCAR-NAHAS, Joseph. - *Djenane.* - Paris : Les Nouvelles Éditions Latines, 1953. (Prix Edgard Poe 1955).
* HENEIN, Georges. - *Les Deux Effigies.* - Le Caire : La Part du Sable, 1953.
* MANSOUR, Joyce. - *Cris.* - Paris : Seghers, 1953.
* VINCENDON, Mireille. - *Le Dialogue des ombres.* - Paris : Seghers, 1953.
* BLUM, Robert. - *Présence et autres comédies.* - Le Caire : Walter Axisa, 1953.
* BLANDIN, Renée. - *Le Festival égyptien.* - Paris : P.André Martel, 1953.
* PARME, Raoul. - *Paraboles de l'Inconnue.* - Le Caire : Éditions Abou Fadil, 1954.
* TAHA HUSSEIN, Moenis Claude. - *Midi le juste.* - Le Caire : Maaref, 1954.
* OUT EL-KOULOUB. - *La Nuit de la destinée.* - Paris : Gallimard, 1954.
* RASSIM, Ahmed. - *Samia, poèmes d'Égypte* . - Le Caire, 1954.
* TAHA-HUSSEIN, Moënis Claude . - *Midi le juste* . - Le Caire : Maaref, 1954.
* RASSIM, Ahmed. - *Pages Choisies.* Tome Premier (poèmes). - Alexandrie : Imprimerie du Commerce, 1954. (Prix Capdeville de l' Académie Française).
* CHEDID, Andrée. - *Textes pour la terre aimée.* - Paris : G.L.M., 1955.
* VINCENDON, Mireille. - *Le Nombre du silence.* - Paris : Seghers, 1955.
* SAFEYAH . - *Pierres sur le chemin* . - Paris : Pierre Seghers Éditeur, 1955.
* FIECHTER, J.R.- *Contrepoint. Images d'Égypte. Images du Jura.* - Genève : Éditions de la Coulouvrenière, 1955.
* COSSERY, Albert. - *Mendiants et Orgueilleux.* - Paris : Julliard, 1955.
* CARIDAKIS, Salas. - *Vous que j'aime, bonjour.* - Le Caire : Éditions de l'Atelier, 1955.
* MANSOUR, Joyce. - *Déchirures.* - Paris : Éditions de Minuit, 1955.
* BLUM, Robert. - *Le Signe arabe.* roman. - Le Caire : Édition de l'Atelier, 1955.
* JABES, Edmond. - *L'Écorce du monde.* - Paris : Seghers, 1955.
* RASSIM, Ahmed. - *Le Coffre aux épices. Pages Choisies.* Tome Second (prose). - Alexandrie : Imprimerie du Commerce, 1955.
* MIRSHAK, Chafik. - *Le Crime de Meadi.* - Le Caire : Imprimerie Française, 1956.

* HENEIN, Georges. - *Le Seuil Interdit.* - Paris : Mercure de France, 1956.
* MANSOUR, Joyce. - *Jules César.* - Paris : Seghers, 1956.
* CHEDID, Andrée. - *Terre regardée.* - Paris : G.L.M., 1957.
* SARAG, Anne. - *Voyage avec une ombre.* - Paris : Calmann-Lévy, 1957.
* MANSOUR, Joyce. - *Les Gisants satisfaits.* - Paris : Pauvert, 1958.
* VINCENDON, Mireille. - *Les Cahiers d'Annabelle.* - Paris : Mercure de France, 1958.
* OUT EL-KOULOUB. - *Ramza.* - Paris : Gallimard, 1958.
* GUIRGUIS, Renée . - *Rondes* . - Paris : G. L.M. , 1959. - 34 p.
* JABES, Edmond. - *Je bâtis ma demeure.* - Paris : Gallimard, 1959.
* CHEDID, Andrée. - *Seul, le Visage.* - Paris : G.L.M., 1960.
* MANSOUR, Joyce. - *Rapaces.* - Paris : Seghers, 1960.
* LEPRETTE, Fernand. - *Les Fauconnières ou le domaine des quatre ezbehs.*- Paris : Mercure de France, 1960.
* CHEDID, Andrée. - *Le Sixième Jour.* - Paris : Julliard, 1960.
* OUT EL-KOULOUB. - *Hefnaoui, le magnifique.* - Paris : Gallimard, 1960.
* JABES, Edmond. - *Le Livre des questions.* - Paris : Gallimard, 1963.
* COSSERY, Albert. - *La Violence et la Dérision.* - Paris : Julliard, 1964.
* CHEDID, Andrée. - *L'Étroite peau.* - Paris : Julliard, 1964.
* MANSOUR, Joyce. - *Carré blanc.* - Paris : Soleil Noir, 1965.
* SARAG, Anne. - *L'Anneau de feu* - Paris : Éditeurs Français Réunis, 1965.
* JABES, Edmond. - *Le Retour au Livre.* - Paris : Gallimard, 1965.
* BLUM, Robert (BARRET). - *Insolitude. Aphorismes et Pensées.* - Paris : Édition de l'Atelier, 1965.
* CHEDID, Andrée. - *Double-Pays.* - Paris : G.L.M., 1965.
* MANSOUR, Joyce. - *Les Damnations.* - Paris : G. Visat, 1966.
* MIRSHAK, Shafik. - *Escale mouvementée au Caire.* - Le Caire : Atlas, 1966.
- JACQUES, Paula. - *L'Héritage de tante Carlotta.*

* PARME, Raoul. - *La Prière Dansée.* - Genève : Imprimerie Avenir, 1969.
* PARME, Raoul. - *La Prière Dansée.* - Genève : Imprimerie Avenir, 1969.
* DIDERAL, Jean. - *Égypte, mes yeux, mon soleil.* - Paris : Les Éditeurs Français Réunis, 1969. (pseud LÉVY, Édouard).
* BLUM, Robert (BARRET). - *Tumulte (poèmes d'hier et d'aujourd"hui*). - Besançon: Éditions de l'Atelier, 1969.
* CHEDID, Andrée. - *Contre-Chant.* - Paris : Flammarion, 1971.
* PARME, Raoul. - *Le Rameau d'or.* - Milan : Milici, 1971.
* CHEDID, Andrée. - *Bérénice d'Égypte.* - Paris : Le Seuil, 1971.
* CHEDID, Andrée. - *La Cité fertile.* - Paris : Flammarion, 1972.

* KHER, Amy. - *Les Sycomores.* - Le Caire : Atlas, 1972.
* MANSOUR, Joyce. - *Histoires nocives* - Paris : Gallimard, 1973.
* CHEDID, Andrée. - *Nefertiti ou le rêv d'Akhenaton.* - Paris : Flammarion, 1974.
* VAUCHER-ZANANIRI, Nelly. - *Soleil absent.* - Paris : Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1974.
* COSSERY, Albert. - *Un Compiot de saltimbanques.* - Paris : Laffont, 1975.
* ASSAAD, Fawzia. - *L'Égyptienne.* - Paris : Mercure de France, 1975.
* CHEDID, Andrée. - *Cérémonial pour la violence.* - Paris : Flammarion, 1976.
* HENEIN, Georges. - *Le Signe le plus obscur.* - Genève : Puyraimond, 1977.
* HENEIN, Georges. - *Notes sur un pays inutile.* - Genève : Puyraimond, 1977.
* HENEIN, Georges. - *La Force de saluer.* - Paris : La Différence, 1978.
* JABES, Edmond. - *Le Livre des Ressemblances. Le Soupçon, le Désert.* - Paris : Gallimard, 1978.
* CHEDID Andrée. - *Fraternité de la parole.* - Paris : Flammarion, 1978.
* HASSOUN, Jacques. - *Fragments de langue maternelle.* - Paris : Payot, 1979.
* SHAFIK, Doria. - *Avec Dante aux Enfers* : I. *Évocation* - II. *Mendiants d'absolu* (préface de Pierre Seghers) - III. *La Tourmente.* - IV. *Renaître* - V. *Larmes d'Isis.* - Périgueux : Éditions Pierre Fanlac, 1979.
* HENEIN, Georges. - *L'Esprit frappeur.* Carnets 1940-1973. - Paris : Encre, 1980.
* MIRSHAK, Shafik. - *Les Années magiques.* - Le Caire : Atlas, 1980.
* CHEDID, Andrée. - *Les Marches de sable.* - Paris : Flammarion, 1981.
* SOFER, Micha. - *Les Cinq Sentiments de l'exil.* - Genève : Éditions Zoé, 1983.
* JACQUES, Paula. - *Lumière de l'oeil.* - Paris : Gallimard, 1983. (Folio).
* JABES, Edmond. - *Le Livre des Marges.* - Montpellier : Fata Morgana, 1984.
* KHOURY, Leila. - *L'Infini.* - Le Caire : Imprimerie de l'Université américaine, 1984.
* HASSOUN, Jacques. - *Alexandries.* - Paris : La Découverte, 1985.
* LATIF GHATTAS, Mona. - *Les Chants du karawane.* - Le Caire : Elias Modern Publishing and Co, 1985.
* LATIF GHATTAS, Mona. - *Nicolas, le fils du Nil.* - Le Caire : Elias Modern Publishing and Co. 1985.
* LATIF GHATTAS, Mona. - *Quarante Voiles pour un exil.* - Québec (Canada) : Éditions Trois, 1986.
* CHEDID, Andrée. - *Textes pour un poème* (1949-1970). - Paris : Flammarion, 1987.
* ASSAAD, Fawzia. - *Des Enfants et des Chats.* - Lausanne : Pierre-Marcel Favre, 1987.
* CHEDID, Andrée. - *L'Enfant Multiple.* - Paris : Flammarion, 1989.
* JABES, Edmond. - *Le Seuil, le Sable.* Poésies complètes (1943-1988). - Paris :

Gallimard. 1990.

* JACQUES, Paula. - *L'Héritage de Tante Carlotta*. - Paris : Gallimard, 1990; (Folio).
* MANSOUR, Joyce. - *Prose et Poésie* : Oeuvres complètes. - Arles : Actes Sud, 1991.
* JACQUES, Paula. - *Deborah et les anges dissipés*. - Paris : Mercure de France, 1991.
* CHEDID, Andrée. - *Poèmes pour un texte* (1970-1991). - Paris : Flammarion, 1991.
* ASSAAD, Fawzia. - *La Maison de Louxor*. - Paris : L'Harmattan, 1991.
* SOLÉ, Robert. - *Le Tarbouche*. - Paris : Le Seuil, 1992.
* SOLÉ, Robert. - *Le Sémaphore d'Alexandrie*. - Paris : Le Seuil, 1994.
* JACQUES, Paula. - *La Descente au paradis*. - Paris : Mercure de France, 1995.

Index des auteurs

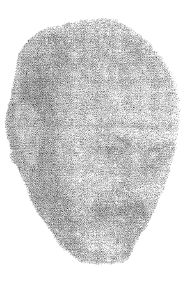
KHOURY, Leila.
JABES, Edmond
JACQUES, Paula
JOSIPOVICI, Albert.
LAEUFER, Yvonne
LATIF GHATTAS, Mona
LÈPRETTE, Fernand
LÉVY, Jules
LEVY, Victor
MALEH, Jacques
MANSOUR, Joyce.
MAROTTI, Victor
MAURIENNE (ASSEM, Ismet)
MAZHAR, Hassan.
MÉRIEL, Étienne
MIRSHAK, Shafik.
MORPURGO, Nelson
MOSCATELLLI, Jean.
MOSSERI, Émile
MOUTRAN, François.
NEVYNE, Colette.
NIZZA. (Marguerite Croisier)
OUT EL-KOULOUB.
ORFALI, Georges
PARME. Raoul.
PRATSICA, Georges
PUECH-BARRERA,
RASSIM, Ahmed.
SAFEYAH
SAINT-POINT, Valentine de
SALINAS, Wilma (Nassar-Moghazi)
SALTIEL, Albert
SARAG, Anne (pseud. Gamsaragan, Daria)
SCHEMEIL, Marius .
SCHENOUDA, Horus.
SCOUFFI, Alec
SEDDIK, Mohamed
SEKALY, Josée.
SHAFIK, Doria.
SINADINO, Agostino
SOFER, Micha
SOLÉ, Robert
SORIANO, Raphaël
TABET, Charles
TAHA HUSSEIN, Moenis Claude
THUILE, Henri
VAUCHER-ZANANIRI, Nelly
VINCENDON, Mireille
YEGHEN, Foulad.
YERGATH, Arsène.
ZANANIRI, Gaston
ZANANIRI, Georges
ZULFICAR, Mohamed



حكايات ١٨٨٢ ومسرح روجيه عساف «الدراماتورجيا»

ثمة عروض مسرحية ترتبط بأسماء أصحابها، وثمة مسرحيات يتخفى وراءها مخرجوها، والفارق ما بين الاثنين، هو الاختلاف ما بين عبقرية الرؤية، وتنفيذها حرفياً. بين ذكاء التأويل، والترجمة الحرفية فى التناول. وإنه لاختلاط كبير بين رؤيتين. ومسرح **روجيه عساف**، المخرج اللبنانى صاحب «مسرح الحكواتى» ذائع الصيت، مثال على الرؤية الأولى.

زار **عساف** مصر فى الفتره ما بين (١٩٩٥- ١٩٩٦) لفترات متقطعة يتابع فيها ورشة الدراماتورجيا التى أقيمت فى مركز الهناجر للفنون، من



ضمن برنامج «الورش المسرحية» الذى يتبناه المركز لتطويع أدوات المبدعين الشباب فى مجالات مسرحية متنوعة: فنون الأداء التمثيلى (الأداء الإلقانى - فن التعبير الصافى - فن التعبير الجسدى وغيرها)، فنون السينوغرافيا، ثم الورشة الأخيرة (الدراماتورجيا) التى أشرف عليها المخرج اللبنانى.

مسرح روجيه عساف

روجيه من مواليد عام ١٩٤١، درس فنون التمثيل فى ستراسبورج فى الفترة (٦٣ - ١٩٦٥).

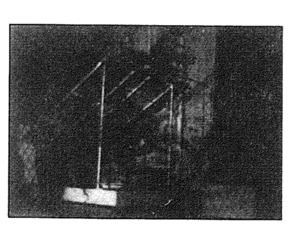
تعود بداياته المسرحية لعام ١٩٦٠ عندما شارك المسرحيين اللبنانيين فى تدعيم الحركة المسرحية الحديثة بلبنان. له تجاربه المسرحية فى المدارس والجامعات.

من أهم مساهماته ممثلاً اشتراكه في العمل المسرحي الهام «أرتُوِيْ أديْ» للكاتب المسرحي **بريخت** من إخراج **جلال خوري**، و «فلاديمير» في مسرحية «في انتظار جودو» للكاتب المسرحي **صامويل بيكيت** ومن إخراج **شكيب خوري**، وغيرها من الأعمال المسرحية.

كان مسئولاً عن المركز الجامعي للدروس المسرحية في بيروت، وعمل بمسرحها منذ عام ١٩٦٥ فور عودته من بعثته الدراسية، وكان (مسرح بيروت) أول مسرح في العاصمة اللبنانية له طابعه الثقافي وغير التجاري.

يؤسس مع الفنانة اللبنانية **نضال الأشقر** «محترف بيروت للمسرح» وهي ورشة مسرحية تستند إلى منهج العمل الجماعي، وتأليف نصوص ذات مواضيع سياسية واجتماعية، لها مغزاها الوطني المحرّض، ويلعب هذا المسرح دورًا في المقاومة اللبنانية ضد المحتل الاسرائيلي الذي يجتاح لبنان في عامي ١٩٧٦و ١٩٨٢و تتحول الفرقة إلى مجموعة منخرطة في العمل الاجتماعي لخدمة الشعب المقاوم و تتوقف عن ممارسة المسرح آنذاك، ويشارك **روجيه عساف** مع زملائه المسرحيين طوال ست سنوات - هي فترة النضال السياسي - في المقاومة الشعبية، فيلتحق بالكتائب الفلسطينية والحركة المسرحية اليسارية.

يكوِّن **عساف** عام ١٩٧٨ مع طلاب الفنون بالجامعة اللبنانية، فريق عمل يخوض به غمار تجربة مسرحية ستحمل اسمه طوال ربع القرن الأخير، هي تجربة «مسرح الحكواتي»، يعتمد فيها المخرج المسرحي على الذاكرة الشعبية، منبعًا رئيسيًا، كي يتواصل مع



جماهيره، ويتفهم لغتهم وثقافتهم وموروثاتهم ويقدم مسرحه في هذه المرحلة أعمالاً حية تسعى إلى إحداث علاقة مباشرة وتلقائية مع المتفرجين: «ليس دوري مصالحة الناس بل على النقيض، إثارة مقاومتهم للواقع الذي يتعايشون معه دون اتخاذ موقف منه!».

صَاغَ هذا المفهوم تجربة «ورشة الدراماتورجيا»، التي تُوجتْ بالعرض المسرحي «حكايات ١٨٨٢» بمركز الهناجر للفنون.

حكاية «حكايات ١٨٨٢»

كانت «العودة إلى المنفى» للروائي الكبير **أبو المعاطي أبو النجا**، أهم مدخل للمخرج اللبناني وفرقته من شباب المبدعين بالمركز للتعرف على شخصية **عبد الله النديم**، وعلى علاقته بالشعب من جهة، والسلطة من الجهة الأخرى. كان هذا هو المصدر الرئيسي للعمل المسرحي، فضلاً عن المصادر الأدبية والفنية الأخرى. ويتعامل **عساف** مع العرض المسرحي على مستويين:

المستوى الأول:

يستعين هذا العرض المسرحى بمذكرات **أحمد عرابى**، و**عبد الله النديم** وأشعار **فؤاد حداد**. كما أن هناك جانبًا آخر فى النص من إبداع فريق ورشة الكتابة. وهى المشاهد التى صورت الحياة الشعبية فى تلك المرحلة، وتعتمد فى سردها الدرامى على سيرة «السيد العجّان».

المستوى الثانى:

كيف تُرى هذه المشاهد بوضعها الراهن، وكيف تُرى رؤاها عبر عيون الممثلين الذين يعايشون نهايات القرن التاسع عشر، ويتعاملون معها بمنظور آنىٍّ، يعكس رؤى جيل من الشباب يحيا أفول القرن العشرين. ما هى علاقتهم بهذه الفترة التاريخية الهامة فى حياة مصر السياسية؟ كيف ينظرون إلى مشروع التنوير - ذلك المشروع الفكرى والحضارى القومى الوطنى؟!.. يطرح العرض المسرحى تساؤلات من هذا القبيل، وغيرها عندما يتساءل عن مستقبل المجتمع العربى؟!.. وتتبين ذلك عبر سطور المسرحية وبشكل فنى، غير مباشر.

من هذه المنطلقات يكتشف الناقد أنه لا يتعامل مع عرض مسرحى جاهز، أو معد إعدادًا نهائيًا، بل هو مشروع مفتوح يَمْثُلُ أمامنا بفكره، وأطروحاته التى يطلب منا استكمالها. ويكتشف الناقد كذلك أنه ليس بإزاء عرض مسرحى تقليدى نمطى؛ فلا ينبغى النظر إلى «حكايات ١٨٨٢» عبر قواعد ولوائح أرسطية نقدية ثابتة، ومنهج نقدى تحليلى وصفى أحادى الرؤية، فإن هذا يظلم التجربة، ويضعها فى إطار منغلق. إنها تجربة تنفتح على الذات، سواء كانت مؤدية (الممثلين) أم متلقية (المتفرجين)، تأخذ منها منابعها، وتمنح التجربة حرارة ودفئًا ووجدا.

تحاول (حكايات ١٨٨٢) أن تستمد قواها - إذن - فى هذا العرض المسرحى، ليس من المنطوق التاريخى الذى يرصد حكايات، فيخرج منها بنتائج ومتغيرات، بقدر ما يستفز المتفرج/ المتلقى للتفكير، وتهزه من أعماقه؛ كى يعيد اكتشاف مجتمعه، فيقوم بصياغته من جديد وفقًا لما يراه حقا وفعلا.

لم يطرح **عساف** مع مجموعته شخصية **النديم**، ومرحلته التاريخية، إلا وهم ينظرون إلى قضايا بعينها، تهم مجتمعنا المعاصر فى ظروفه الراهنة وقضاياه التى تؤرقنا: العلاقة المزدوجة التى تربط المثقف بالشعب من جهة، وبالمؤسسة من الجهة الأخرى، والحيلولة بين الممارسة والفكر، وعدم التطابق بين مستوياتها؛ أىْ الاطار العملى الذى يختلف عن التصور الفكرى. قضية المستعمر والشعب المقاوم بفئاته المختلفة. ويصوغ العرض المسرحى أسئلة، دون أن يطرح إجابات جاهزة عنها، مستعينًا فى ذلك بالجدل والحوار. يتم ذلك وفقًا لأسلوب فنى لا يعتمد فى منهجه على الخطابة، أو مباشْرة الرسالة، أو سطحية الدلالة، وحَرْفية العلامة.

لذلك فإن الصياغة أو الإطار الفنى الذى قُدِّم من خلاله العرض المسرحى، يقوم على استخدام أبسط وسائل التعبير ووسائطها. فهو يعتمد لإبراز أطروحاته على مجموعة من الممثلين الشباب، يحاولون قدر استطاعتهم أن لا يمثلوا، بل هم يؤدون أدوارهم، يعكسونها فوق الخشبة، عبر ثنائية التركيب، فهم ممثلون ومعلقون، مؤدون ورواة، يقوم

وعيهم - بوصفهم ممثلين - على قدْر من المراقبة للسيطرة على الشخوص التى يؤدونها تمثيلاً، فلا تتقمصهم أو تطمس ملامحهم ووعيهم الجمعى فى التعليق وإنارة الحدث، فهم يستمتعون بما يؤدونه كلعبة مسرحية، يعانون الأحداث الجسام، لكنهم يلقون بالنكات الساخرة المرتجلة من لدنهم هنا وهناك، وهذه النكات والمفارقات لا تنسيهم مهمتهم المعرفية، لا يهمهم أن تستثير ضحكاتهم ابتسامات جمهورهم، أو استثارة دموعهم، بقدر ما تستنفر قرائحهم للحركة والفعل الموجه.

وتبقى الأسئلة التى تطرح نفسها بنفسها فوق الخشبة.. ومن بينها: **لماذا فشل مشروع عرابى؟ ولماذا ينهزم؟!.**

ولا يتوقف الزمان بوجود **النديم وعرابى**، ثم الاحتلال البريطانى لمصر عام ١٨٨٢، بل يستمر زمن الأحداث لما بعد ذلك، لكن العرض المسرحى ينظر إلى الماضى بوصفه وسيطًا يسقط عليه فريق العمل، مستقبل الحركة المصرية الوطنية المعاصرة برمتها. ويعلن **روجيه عساف** منذ البداية «أن الفعل الذى يتم فوق خشبة المسرح يتجاوز حدود العرض، فليس الهدف تقديم عرض مسرحى لذاته، ولكن اختبار الوقائع التى يحتويها هذا العمل وأثرها فى وجدان الجماهير وعقولهم. ويحدث هذا الاختبار بفضل مجموعة الممثلين/ الرواة». إنهم منذ بداية اللعبة المسرحية يظهرون أمامنا بشكل واقعى دون أىّ إيهام مسرحى للبدء فى حكايات **النديم** والثورة العرابية والحكايات الإنسانية العادية للفلاح والأزهرى ورجل الشارع والأديب.. إلى آخر تلك الأنماط الإنسانية. إن هؤلاء الممثلين ينبشون واقعهم المعاصر فى عام ١٩٩٦ بالاستعانة بحكايات عام ١٨٨٢.

وتأتى سينوغرافية العرض المسرحى بسيطة بساطة الفن الخالص؛ فهى تعتمد على الفضاءات المسرحية التى يشكلها الممثلون: خشبة مسرح عارية، وقطعتا ديكور تمثلان أماكن العرض بأكمله، يتم توظيفها من خلال الإضاءة وتوزيع حركة الممثلين، ويحدث التغير وفقا للوظيفة الدرامية التى تملى فعل التغيير. وهى مواد قابلة للتشكيل، فقطعة الديكور، نراها تارة بيتا، وتكون هى نفسها مقرًا للباشا تارة أخرى، واسطبلاً للحمار تارة ثالثة.. وتستكمل الشرائح الملونة والأبيض والأسود الوظيفة التوثيقية فوق خشبة المسرح من جهة، مؤكدة على الطابع التاريخى للأحداث المسرحية من الجهة الأخرى. ويمنح التوثيق هذه الأحداث صدقها التاريخى وجدية المناقشة التى تقوم على حجج قوية.

لكل من اشترك فى هذا العرض المسرحى الثناء والتقدير بداية من ورشة الدراماتورجيا (الكتابة المسرحية) مرورًا بورشة الموسيقى، والديكور، والملابس، والاكسسوار، وتصميم الإضاءة، والصوت، والمشاركين فى هيئة الإخراج، وصولاً إلى الممثلات والممثلين:

سلوى محمد على وبسمة الحسينى وريم حجاب وآية سليمان، وعلى خليفة وضياء عبد الخالق وصلاح حفنى ويوسف إسماعيل ومحمد عزت (تمثيلا وغناء وتلحينا) **وكريم عادل، وباسم العطار وحازم سمير ونبيل حامد.**

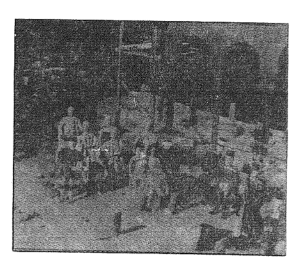
هناء عبد الفتاح

فوزى سليمان

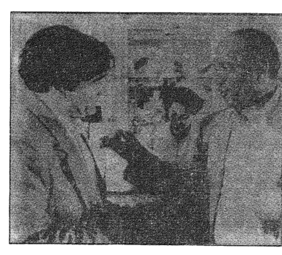
هموم عربية أفريقية
فى أيام قرطاج السينمائية

تحقق «أيام قرطاج السينمائية» منذ تأسيسها فى عام ١٩٦٦ فى تونس ـ العاصمة ـ لقاء هامًا بين السينما العربية والسينما الأفريقية، والبداية فى الستينيات لها دلالة فهى سنوات المد القومى العربى وحركات الكفاح الأفريقية من أجل التحرر والاستقلال.

ولنلقِ بمناسبة الاحتفال بمرور ثلاثين عامًا نظرة سريعة على الأفلام الفائزة بالتانيت الذهبى ـ نعترف أنها نظرة غير كاملة . فى الدورة الأولى ـ ١٩٦٦ ـ فاز المخرج السنغالى الأديب الكاتب **عثمان سامبين** عن فيلمه «سوداء د» تصدى فيه لاضطهاد الاستعمار الجديد والبورجوازية الصاعدة للشعوب الأفريقية ممثلة فى خادمة سوداء تعمل لدى أسرة فرنسية. فى دورة ٧٢ تألقت المخرجة الكونجولية **سارة مالدور** فى فيلمها «صاحبى زنجا» تتابع فيه رحلة زوجة بسيطة تبحث عن زوجها الذى عذّب فى سجون الاستعمار البرتغالى، كانت فى النهاية رحلة نحو الوعى وقرار المشاركة فى الكفاح. شاركها فى الدورة نفسها المخرج المصرى **توفيق صالح** فى فيلمه السورى «المخدوعون» ـ عن قصة **غسان كنفانى** ـ لعله أهم الأفلام العربية التى تعرضت للمأساة الفلسطينية، يأتى بعده ـ ٧٤ ـ فيلم «كفر قاسم» للمخرج اللبنانى **برهون علوية** عن المجزرة التى اقترفها الجيش الصهيونى فى فلسطين المحتلة. دورة ١٩٧٤ تشهد «السفراء» للمخرج التونسى **ناصر قطارى** عن مشكلة المهاجرين، وفى دورة ١٩٨٠ بفيلم «عزيزة» للمخرج التونسى **عبد اللطيف بن عمار**، لقضية المرأة بين الخرافة والوعى الشعبى والهجرة، وفى ١٩٨٢ نجد فيلم «الريح» **لسليمان سيسى** ـ من مالى ـ عن رفض الجيل الجديد لفساد النظام الذى جاء به الاستقلال.



خيوط الحظ لجيلالي فرحاتي



... رق الأحلام لحكيم نورى

فى قراءة لأفلام الدورة الجديدة ـ نحاول استقراء أو استشفاف بعض ملامح فى السينما العربية والسينما الأفريقية.

قضية الهجرة لا تزال ملحة..

فى فيلم «خيول الحظ» للمخرج المغربى **الجيلالى فرحاتى** صاحب «شاطئ الأطفال الضائعين» ـ ٩٢ والذى حصد جوائز عديدة ـ يبدو كأن كل الشخصيات تتطلع إلى الرحيل. البطل هاجسه أن يذهب إلى فرنسا للرهان على سباق الخيل، هاربًا من ماض يلاحقه، الرجل الضرير بائع أوراق اليانصيب يحلم بزيارة ابنه فى باريس وبإجراء عملية جراحية تعيد إليه بصره، فاطمة المغربية تريد أن تلحق بأمها فى جبل طارق، بل حتى الشابة الفرنسية ابنة المستوطن المستقر تبغى الرحيل فى رفقة صديقها البطل.. قد تبدو مواقف البعض غير عقلانية مثل شخصية الضرير المسن، فأى ضمان يريد أن يحققه من أجل تجاوز الواقع؟ حلم السفر يبدو رهانًا.. كما بدا لكثيرين غيره لأنه لن يتم إلا بصفة غير شرعية، ومركب المتسللين عبر البحر فى الختام تطارده هليكوبتر ويسقط بين الأمواج!..

وإذا كان حلم الشاب مهدى فى الفيلم المغربى الآخر «سارق الأحلام» **لحكيم نورى** فى الهجرة إلى كندا، بسبب الظروف الاجتماعية القاسية، فإن دواعى أبطال «خيول الحظ» للهجرة لم تكن بنفس الوضوح. قضية الهجرة فى عمق فيلم «سلامًا يا ابن العم» للمخرج الجزائرى **مرزاق علواش** وهو مهتم بمشاكل الشباب منذ «عمر جاتلاتو» ١٩٧٦ حتى «باب حوقة الواد» ١٩٩٣. ولعله يبدأ فيلمه «سلامًا».. بما انتهى إليه «باب الواد».. حيث قرر الشاب الجزائرى المحبط بسبب الظروف المضطربة أن يهاجر إلى فرنسا.. استقر «موك» أو «توفرين» فى فرنسا واكتسب الجنسية الفرنسية.. يتحايل على



الفيلم الفلسطيني سجل اختفاء

الحياة بمختلف السبل.. يبدو دائمًا قلقًا مذعورًا.. يأتيه ابن العم حاملا حقيبة فى مهمة تبدو غير شرعية.. وينتهى الفيلم بطرد البوليس للجزائرى المستقر، فى حين يستقر ابن العم ويرتبط بعلاقة حب مع فتاة سوداء..

الأسطورة والموروث والهوية

أكثر من فيلم أفريقى يعود للأسطورة والموروث والتقاليد، فيلم «شجرة الدم».. من غينيا بيساو إخراج **ف. جوميز** الفائز بالتانيت الفضى، وسبقته سمعة مشاركته بمهرجان «كان» الأخير، يتعرض للثقافة الشعبية حيث يعتقد الناس أن كل مولود تزرع له شجرة هى توأم له، ولهذا فإن الأشجار محل تمجيد، لأنها تظلل بحمايتها أرواح سكان القرية، ولهذا فإنه عندما تشرع شركة من شركات المدينة فى قطع الأشجار، فلا خيار للسكان إلا النزوح من القرية. ولكن النزوح إلى الصحراء يهدد بالجفاف والموت، ويأتى ميلاد طفل جديد كنداء للعودة. ويريد المخرج ـ كما قال ـ أن يؤكد العلاقة بين الإنسان والطبيعة.

وفى فيلم «عندما تلتقى النجوم بالبحر» ـ من مدغشقر ـ إخراج **رايموند راجاريفيلو** ـ معتقد شعبى آخر أن من يولد مع كسوف الشمس يمتلك قوة هدامة، ولذلك فإنه يجب أن يوضع فى حظيرة الثيران، إذا صمد سيعيش حياة عادية وإلا تعرض للهلاك، هكذا كان شأن ومصير الطفل «كابيلا» .. وتمتزج فى الفيلم القوى الخارقة للسحر، والنيران، مع غضب الطبيعة.. أو ـ كما يعتقدون ـ غضب روح الأسلاف!

يحاول فيلم «كيتا.. ميراث الشاعر الجوال» ـ من بوركينافاسو ـ إخراج **دانى كوياتى** ـ تأكيد دور الثقافة الشعبية الشفاهية فى الهوية القومية، حيث يقوم الجد برواية حكايات الأجداد وأمجادهم لحفيده الطفل، ويتأثر به الطفل حتى ليهمل

دروســه، وينكر مــا يلقنه من علوم الغرب، وإذا كان الجد قد اضطروه إلى ترك القـرية والطفل،فـقـد ظلت حكاياته فى وجدان الطفل.

القضية الفلسطينية..

يعبر عنها مخرجان شابان.. أحـدهمـا إبن غـزة **رشـيـد مشهراوى**.. والآخر ابن الناصرة.. **إيليا سليمان**.. كيف رأياها؟ مشهرواى فى فيلم «حيفا» - بطولة **محمد بكرى** - من أبناء القدس المحتلة. هو هنا «حيفا» هكذا سماه أهل غـزة لأنه كـمـجنون يصـرخ بأسمـاء المدن السليبـة «حيـفـا».. «يافا».. «عكا».. الزمن عشية اتفاق اوسلو. يعلق أنه سينتقل من مخيم إلى مخيم آخر.. فالمفاوضات تحمل تنازلات.. وأبوسـعـيـد الذى أقـعـده الشلل ستعيده «السلطة» الوطنية إلى عمله شرطيًا.. سعيد يشعر انه سيخـرج من سجن الاحـتـلال إلى سـجن آخـر.. رحب الجـمـيـع من العرب بفيلم «حيفا» واستحق جائزة التانيت البرونزى. لكن الأغلبية من العرب تتقبل الفيلم الآخر «سجل اختفاء».. للمخرج الفلسطينى العائد من امريكا بعد ١٢ سنة الذى رأى بلده شـبـه خـاوية.. من خـلال «يوميات» فيها رتابة.. يدعى للحديث عن فيلمه.. الميكرفون لا يعمل.. أبوه وأمـه يغطان فى النوم وشـاشـة التليـفـزيون تتـشـوش بعد انتـهـاء الإرسال مع عـزف السـلام الوطنى الإسـرائيلى ورفـرفـة العلم الإسرائيلى.. كان هذا المشهد مثار صيحات استنكار فى الصالة من بعض الجمهور ..هل نستمع للرأى الآخر: قال **إيليا سليمان** .. «لم يتحملوا العلم الإسرائيلى دقائق.. فـمـا بالك والفلسطينيـون العـرب يتحملونه خمسين سنة؟!!». ندخل منطقة حساسة.. فقد كان جزء من تمويله إسرائيلى بصفته حامل جواز سفر إسـرائيلى.. مع تمويل أوروبى اكثر.. ثم ارادوا منع هذا التمويل لأنه عربى فلسطينى.. حاول إثبات هويته الفلسطينية. اضطروا الآن أن يعترفوا بهـا.. هناك منظمـات تحـمل الهوية الفسطينية داخل إسرائيل.. أصر أن يعرض فيلمه بمهرجان فينيسيا باسم فلسطين.. مسـألة شـائكة.. وجهة نظر قد ترفض ولكن لا تدان!

● قاع المدينة.. النزول إلى واقع المهمشين.. الحياة اليومية العادية.. من الحارة المصرية ومعاناة الشباب فى «يا دنيا يا غرامى» **لمجدى احمد على**.. إلى الفيلم الجزائرى «بورتريه» **للحـاج رحـيـم** الذى يغوص فى قاع المجتمع.. حيث يتحايل الناس على الحياة.. إلى الفيلم التونسى «السيدة» **لمحمد زرن**، الذى يدلف بنا إلى حى شعبى.. يصور بشرًا حقيقيين.. مراهقين ضائعين.. بعضهم يلجأ إلى السرقة.. ولكن الناس فيهم شهامة ونبل..

قضايا وهموم عربية وأفريقية مشتركة.. هل نعود إلى طرح تساؤل البداية.. هل من إنتاج مشترك بين الجنوب والجنوب حتى لا يكون قاصرًا على الجنوب والشمال؟!

زاخر السبيلى

إحياء ذكرى إميل حبيبى

أصدرت مجلة (مشارف) الشهرية الثقافية عددا تذكاريا خصصته لإحياء ذكرى مؤسسها ورئيس تحريرها الروائى الفلسطينى الكبير **إميل حبيبى** الذى وافته المنية فى أول مايو الماضى قبل أن يتم عامه الخامس والسبعين (٢٩ أغسطس ١٩٢١ - ١مايو ١٩٩٦)، وقد صدر هذا العدد التذكارى فى يونيه ١٩٩٦ (العدد التاسع)، ثم حمل العدد العاشر الصادر فى أغسطس ١٩٩٦ من المجلة نفسها، محورا خاصا عن الشهادات التى سجلها عن **إميل حبيبى** سياسيون وقادة ومفكرون كبار، من بينهم **ياسر عرفات وشمعون بيريز** وغيرهما، وسنقف لنلقى نظرة على هذين العددين المهمين من مجلة (مشارف) التى أصبح يدير تحريرها الآن كل من الأديبة الشابة **سهام داود** والشاعر الشاب **غسان زقطان**.

اشتمل (العدد التاسع) على النص الكامل لآخر حوار أدبى فكرى مع الراحل الكبير **إميل حبيبى**، وهو نص الحوار الذى كانت قد أجرته معه هيئة تحرير صحيفة (دفاتر ثقافية) الصادرة عن وزارة الثقافة الفلسطينية، وفى هذا الحوار آراء مهمة للأديب الكبير الراحل عن أبرز قضايا الساحة الثقافية والسياسية، فعلى سبيل المثال، نجده يجيب عن سؤال حول رأيه فى السلطة الوطنية الفلسطينية بعد عامين على أرض الوطن، بقوله أنا غير موافق على النظرية القائلة بأن القضية هى قضية أداء السلطة، لا ياعمى.. لاتزال القضية هى قضية إسرائيل، قضية الاحتلال والعدوان، أكثر من مرة قلت، وها أنا أؤكد على ذلك: **ياسر عرفات** حتى الآن وعلى الرغم من كل شىء لا يمثل السجان، إنما **رابين ثم بيريز** هما اللذان يمثلان السجان، **ياسر عرفات** مازال يمثل السجين، وأنا من طبيعتى الإنسانية لا أستطيع أن ألوم الضحية، ولا تزالون الضحية. وفى روايتى المنسية (لكع بنت لكع) كنت أصرخ فى جملة بعد الأخرى: «لا تلوموا الضحية».

أما القسم الثانى من هذا العدد فيشتمل على أهم المعالم الحياتية والعلمية والأدبية فى سيرة الراحل الكبير، ثم يأتى القسم الثالث الذى يشتمل على ثمانين شهادة وكلمة تأبين بقلم أهم الأدباء

والنقاد والمفكرين الذين عرفوا الراحل الكبير عن قرب.

ويلفت النظر أن هناك أثنين ممن ساهموا فى هذه الشهادات، قد وافاهم الأجل بعد شهور قليلة من رحيل **إميل حبيبى**، وهما الشاعر العراقى الرائد **بلند الحيدرى** الذى وافته منيته فى لندن فى الأسبوع الأول من أغسطس ١٩٩٦، اى بعد رحيل **إميل حبيبى** بنحو ثلاثة شهور، ثم الأديبة المصرية الكبيرة **لطيفة الزيات** التى رحلت عن عالمنا. فى العاشر من سبتمبر الماضى.

وقد جاء فى كلمة «**بلند الحيدرى**» موجها كلامه إلى **إميل حبيبى** :

«عندما طرق سمعى قبل أيام قريبة خلت نبأ الوعكة الصحية التى ألمت بك وحملتك إلى المستشفى، تمنيت فى برقية قصيرة بعثت إليك، أن تكون وعكة عارضة تعود بعدها إلينا، وقلت لنفسى : سنلتقى حتما، وستجمعنا غرفة فى فندق فى هذه العاصمة العربية أو تلك، وعلى هامش هذا المهرجان أو ذاك».

أما الأديبة الكبيرة الراحلة **لطيفة الزيات**، فقد قالت فى كلمتها :«سوف نفتقد فى **إميل حبيبى** الكاتب الذى استطاع أن يستخدم التراث فى القصص ببراعة منقطعة النظير».

أما بقية الكلمات والشهادات فى هذا العدد، فمعظم أصحابها من ذوى المكانة الرفيعة فى مجال الأدب والنقد والفكر، مثل **محمود درويش والطيب صالح و سعد الله ونوس و إحسان عباس وإدوار الخراط وعبدالوهاب البياتى وفيصل دراج وبهاء طاهر ويمنى العيد ورضوى عاشور وعلى الراعى ومحمود أمين العالم وفاروق عبدالقادر** وغيرهم من كتاب العالم العربى البارزين، أما من إسرائيل، فقد شارك ستة كتاب وأدباء، خاصة من أولئك الذين ينتمون إلى عضوية (لجنة المبدعين الإسرائيليين والفلسطينيين ضد الاحتلال ومن أجل السلام العادل)، مثل الشاعر : **نتان زاخ** والشاعرة **داليا رابيكوفيتش** والروائى **يورام كانيوك** والكاتب الصحفى **ادم باروخ** والشاعر **ايرز بيطون** والأستاذة الجامعية **حنة عميت كوخافى**.

أما العدد العاشر من (مشارف) فقد ضم شهادات جديدة لكبار القادة السياسيين والمفكرين البارزين؛ من بينهم الرئيس **ياسر عرفات** الذى وصف **إميل حبيبى** فى كلمته بانه «عراف هذا الشعب المكافح، الذى صدق إيمانه وصدقت رؤيته، ورأى فلسطين تولد من جديد »، ومن بينهم كذلك **شمعون بيريز** رئيس الوزراء الإسرائيلى السابق، الذى قال فى كلمته : «كان عنيدا فى سعيه إلى إيجاد السكك؛ إلى إقامة الجسور، إلى تبديل العداوة بالصداقة والجفاء بالانفتاح والشك بالتفاهم، ودعمه الحازم لعملية السلام بكل ثقله الأخلاقى والمعنوى، منح كثيرا من الإسرائيليين والفلسطينيين قدرا أكبر من الأمل والإيمان ».

وماهذه الشهادات والكلمات إلا نماذج تؤكد المنزلة التى كان يحتلها الراحل الكبير «**إميل حبيبى**»، وتثبت أنه على الرغم من رحيله، فإن تراثه سيبقى.

صلاح أبو نار

بين البحر والصحراء تشـابكات نسائية

بين البحر والصحراء، فى صالة واسعة بفندق سوفيتيل الغردقة، كان محض الوجود المادى لهذا المعرض يلفت الانتباه ويثير التأمل.

فى الخارج شمس حامية وشاطئ وبحر ورمل وصخور، وأوربيون كثيرون يلهون ويصخبون على الرمال وفوق الماء وتحت الماء. وفى الداخل صالة واسعة هادئة بها لوحات كثيرة والقليل من المشاهدين. ولن يتغير مشهد المساء كثيراً عن المشهد الصباحى. موائد عامرة بالبشر تحت سماء صافية جميلة وقمر مُنير، وصالة زاخرة باللوحات لا ترى فيها بين وقت وآخر سوى شخص هنا وآخر هناك.

ويمكن اكتشاف دلالات عديدة خلف هذا التناقض، ولكن نظرة متأنية يمكنها اكتشاف الدلالة الأعمق التالية. الفن قادر على أن يمد جذوره حيث يُريد أن تنبت زهوره، بذور قد لايحتفى بها أحد الآن ويلتف حولها، لكنها ستنمو وتتكاثر وتتأصل وسط الرمل والصخر والملح بين البحر والصحراء.

ضم المعرض أعمال ثلاث فنانات يعملن فى الغردقة أو يستوطنها **ليل ڤيرسبرييت وسوسن محمود وهمت ريان**. وللوهلة الأولى يبدو وكأننا أمام عوالم مختلفة ومتنائية تماما، لثلاث فنانات لايجمعهن سوى المكان ومصادفة العمل والحياة فى مكان واحد. ولكن نظرة فاحصة كفيلة بأن تعيدنا أدراجنا، لنكتشف عمق تداخل العوالم أو تشابكاتها، وبالتالى ليست مصادفة أن يحمل المعرض نفسه اسم

«تشابكات».. وليست التشابكات هى الوحدة بل تداخل التمايزات، وإذا كان كل تداخل هو تشابه أو وحدة من نمط ما، فهى فى النهاية وحدة التمايزات التى بقدر ماتشير للتشابه تحيل للاختلاف.

نعثر لدى الفنانات الثلاث على المرأة - الذات كموضوع للعالم الفنى، موضوع يحتل مركز العمل الفنى ومن حوله تنتظم الأشكال وتتولد الدلالات. وإلى هذا الحد لايبدو أننا أمام تداخلات بالمعنى القوى للكلمة. فأن تشترك ثلاث فنانات فى تناول عالم المرأة - الذات، هو أمر قد لايزيد فى دلالته عن تناولهن لموضوع الطبيعة. وهذا اعتراض بديهى وصائب، ولكن اهميته ستتراجع لو لاحظنا مايلى. بين موضوع المرأة - الذات يبدأ تمايز العوالم ، فتتجه كل منهن لرؤية تلك المرأة عبر رؤية خاصة لها ومكانها وعالمها. ولكن التمايز نفسه سرعان مايعيدنا إلى التداخل أو التشابك، لأن كل تمايز يجد تكملته أو وجهه الناقص فى التمايز الآخر، وبالتالى يحيل كل تمايز إلى الآخر بقوة التناقض ذاتها، فيصبح الأمر وكأننا أمام حقيقة واحدة ذات ثلاثة أوجه.

مالذى تطرحه كل منهن؟ من أى زاوية ترى المرأة - الذات؟ . لابد للإجابة أن تنطوى على تجريد، وكل تجريد ينطوى بالضرورة على خيانة للواقع، لأنه ببحثه عن العام والجوهرى فيه يختزل كثرته ويلغى الخصوصيات والجزئيات المتناثرة داخله. ومن هنا يمكننا الحديث عن الجوهرى أو العام، دون أن يعنى ذلك حديثنا عن الوحيد والحصرى.

ليل ڤيرسبرييت رسامة بلچيكية متزوجة من مصرى وتستوطن الغردقة، ترى المرأة كأصل الحياة ومعنى أو منطق الوجود. يندمج جسد المرأة فى الطبيعة ومكوناتها يتخللها وتتخلله، وتطل علينا عيناها الحانيتان من خلف ظواهر الوجود. عالم مؤنثن تحتل فيه المرأة موقع نبع الحياة وإلهها الراعى. هذا العالم يعبر عنه تشكيليا عبر أسلوبين فى الأول يسيطر أسلوب رمزى يستخدم الأشكال وعلاقاتها كرموز نفسية وعقلية. ويرافق هذا الأسلوب تكوينات بصرية تتسم بكثرة العناصر وتداخلها، والحرص على الإحالة الدلالية الواضحة فيما بينها، ومحدودية الأفق العام للتأويل من واقع السيطرة الواضحة لرموز محددة وصريحة، وفى النهاية تعدد مستويات تكوين اللوحة. وفى الأسلوب الثانى تسيطر نزعة تعبيرية دونما تخلٍّ كامل عن العناصر الرمزية. ويرافق هذا الأسلوب قلة العناصر التكوينية، وتراجع الميل للربط الدلالى المباشر بينها، وتبسيط التكوين مع زيادة الشحنة النفسية التعبيرية الكامنة فيه، وظهور أفق أوسع للتأويلات الدلالية يتعدى أحادية التأويل الرمزى للاتجاه السابق.

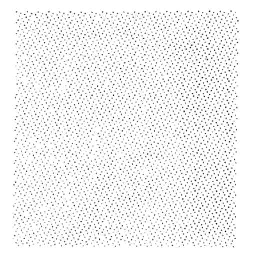
تشير نساء **أيل ڤيرسبرييت** مباشرة إلى نساء سوسن محمود، فالشيء يحيل أول مايحيل إلى نقيضه. كانت امرأة **ليل ڤيرسبرييت** هى المرأة الكلية، المتجانسة مع ذاتها، المندمجة مع الآخرين. أما امرأة **سوسن** فلها شأن آخر. امرأة جزئية أو خاصة، بينها وبين الذات والجسد تناقض وصراع، ويفصلها عن الآخرين مسافة. وتتنقل تلك المرأة بين حالتين، تمثل كل منهما لحظة صيرورة للصراع الدائر داخلها. فى اللحظة الأولى نجد المرأة مهزومة، فنراها تتحلل حتى تكاد أن تتلاشى، فلا يبقى منها سوى بقع ومساحات وأشكال لونية متداخلة ، او مضعضعة يعتريها التفكك والضعف رغم تماسكها، أو ملتفة حول ذاتها تكاد أن تتحول لشرنقة بشرية مغلقة، هذه المرأة المهزومة تهاجم بضراوة من داخلها ومن خارجها، يتجسد هذا فى صورة تيارات وأشكال لونية تهاجمها وتحاصرها. وفى اللحظة الثانية نراها تكتمل وتنتصر. هاهى تجلس بقوة واعتداد داخل اللوحة، تجتاحها الألوان الدافئة البهيجة فى حركة تضج بالحياة. أو تنتصب فى فراغ اللوحة مرسومة بخطوط سوداء حادة قوية، يشع منها الضوء والأمل ويحيط بها فضاء أبيض يحرض على الطيران، وهاهى تحلق بالفعل بعد أن تصالحت مع الذات والجسد والتقت بالآخر. وبالتالى تخف قوة العناصر المهاجمة، فتظهر باهتة ومتراجعة وبلا ضراوة، وتفسح المجال لفراغ أبيض يوحى بالحرية. ومن المرجح أن هذا العالم بخصائصه وتحولاته، ساهم فى تكوين بعض الخصائص الأسلوبية لأعمالها. منها حدة النزعة التعبيرية، فالتعبيرية وسيط فعال للتعبير عن الذات وعواطفها الحارة وصراعاتها الداخلية وتناقضاتها مع العالم الخارجي. ومن هنا جاء الانتقال من الألوان الحارة إلى اللون الأحادى، فهما على تناقضهما يعبران عن حدة المشاعر، وضربات الفرشاة القوية العنيفة والممتدة السريعة، والمعالجة اللونية متعددة الاتجاهات والإيقاع للسطح. ومنها التنقلات الحادة فى الأسلوب، من أعمال يسيطر عليها ميل تجريدى واضح تتخلله تعبيرية خافتة تماما، إلى أعمال تعبيرية صرفة، إلى أعمال تسيطر عليها تعبيرية تتخللها عناصر رمزية قوية. وإذا رصدنا حركة التحولات الأسلوبية، سنلاحظ تقاطعها مع التحولات بين اللحظتين التعبيريتين السابقتين. فاللحظة الأولى تتقاطع أكثر ما تتقاطع مع ممارسة الميل التجريدى، بينما تتقاطع الثانية عندما تصل أوج تبلورها مع الميل التعبيرى ـ الرمزى.

تحيلنا أعمال **سوسن محمود** عبر ذات العلاقة التناقضية السابقة إلى أعمال **همت ريان**. المرأة الجزئية المنقسمة داخلها التى تحكمها حرارة العواطف والانفعالات، تحيل إلى امرأة خاصة أخرى منسجمة مع ذاتها وعواطفها هادئة لا تفصح عن ذاتها إلا بمقدار. ولكن نساء **ليل فيرسبرييت** أيضاً

يحلن إلى نساء همت وإن لم يكن بذات قوة الإحالة الأولى. فامرأة ليل الكلية نبع الحياة وإلهها الراعى، تحيلنا إلى امرأة همت البسيطة التى لا تفعل سوى، ممارسة الحياة ذاتها. هنا النساء يجلسن فى استرخاء، يعملن، أو يتطلعن شاخصات إلى شىء ما أمامهن أو بين أيديهن. وهنا النساء يسيطر عليهن لحظات وحالات نفسية متباينة. حزن، تأمل، سعادة هادئة، اندماج فى الذات، اتصال إنسانى بشىء ما خارجى. وفى كل هذه اللحظات المتباينة تسيطر عاطفة هادئة، وحضور مادى ناعم وسلس للشخصية. فليس ثمة تطرف فى أى حالة من الحالات، ولكن توسط وتوازن، بلا صراعات أو توترات حادة وجهيرة. ويساهم ما سبق فى تفسير بعض سمات أعمالها الفنية. منها بساطة التكوين وقلة عناصره، ذلك أن اعتدال العاطفة وهدوءها يستدعيان البساطة، والرغبة فى إبراز الحالة النفسية المسيطرة على الشخصية تستدعى اختزال العناصر المكونة للعمل وجعل الشخصية مركز اللوحة وموضوعها الأوحد تقريباً. ومنها سيطرة «البورتريه» على الأعمال، فالبروتريه وسيط أمثل ومباشر للتعبير عن حالات الأفراد النفسية، تعبير مباشر بعيد عن آليات الترميز والإحالة التشكيلية التى تلجأ إليها الوسائط الأخرى. ومنها نمط القيم المسيطر على اللوحات، اختفاء الألوان الصريحة الحارة إلا فيما ندر، وحتى إذا ظهرت فإن ظهورها يقترن غالباً مع أعمال ضعيفة فنيا. والتوازن والتداخل بين الضوء والظل والفاتح والغامق. لمسة اللون الخفيفة السريعة بفرشاة غير مشبعة، تمنح السطح شفافية بصرية والأشكال حضورها المادى الخفيف السلس، ولكن الخطوط السوداء المحددة للمساحات اللونية تأتى لتوازن القيم السابقة أى توحد فى الأشكال بين قيم الشفافية والخفة وقيم القوة والثقل. وفى كل هذه الأحوال نلاحظ مبدأ التوسط، الحضور السلس الخفيف للشىء ونقيضه، وكلها عناصر تلائم نمط المشاعر المعبر عنها.

هناك ملاحظة مهمة أخيرة. فى أعمال كل فنانة من الفنانات الثلاث، نلاحظ ظاهرة تفاوت المستوى الفنى للأعمال. تقدم كل منهن مجموعة من اللوحات الجيدة، مصنوعة بإتقان وحساسية ووعى تشكيلى عالٍ وعندما تنتهى من رؤيتها وتذوقها تجد فجأة وبلا مقدمات مجموعة أخرى، ضعيفة البناء أو تلجأ للرمز الجهير المباشر أو تجنح صوب الإبهار البصرى الساذج، أو ببساطة مجرد اسكتشات أولية غير متقنة مكانها الوحيد سلة مهملات الفنان. ولم يوجد أبداً الفنان الذى لاينتج سوى الأعمال المكتملة ولن يوجد. ولكن الفنان المحترف الواعى بعمله يعرف بالممارسة، كيف يُفرق بين الجيد والردىء فلا يعرض سوى الجيد. هذه القدرة على التمييز وليدة عاملين: حس نقدى ناضج يمنح الفنان بوصلة دقيقة للاختيار، وإنتاج كثيف على مدى زمنى طويل يمنحه بدائل واسعة للاختيار.

صلاح أبو نار



تشابكات نسائية

بين البحر والصحراء

سوسن محمود
ليل ڤيرسبريت
همت ريان



ليل فيرسبربيت



همت ريان



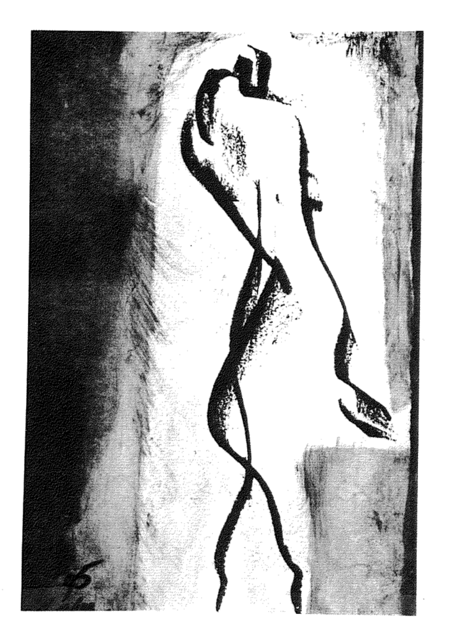
سوسن محمود



سوسن محمود



سوسن محمود



سوسن محمود



ليل فيرسبرييت



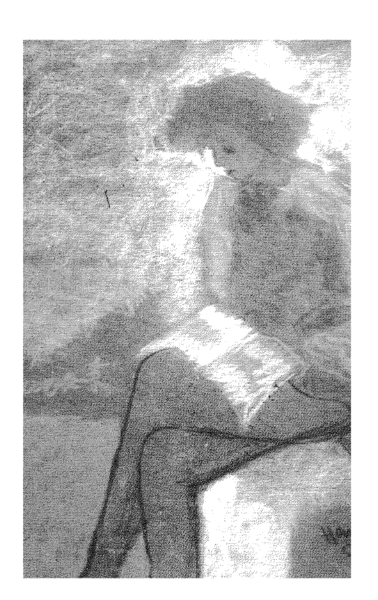
ليل فيرسبرييت



ليل فيرسبرييت

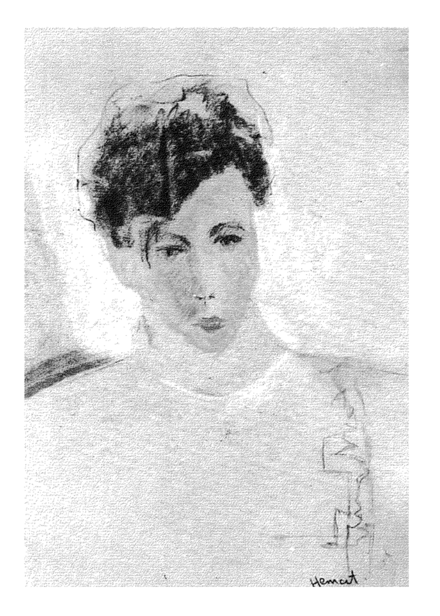


همت ریان





همت ریان



همت ریان



شمس الدين موسى

الاغتراب الأدبى

آهات وأنات عربية فى بلاد الفرنجة

تمثل مجلة «الاغتراب الأدبى»، التى يصدرها فى لندن **صلاح نيازى**، منذ إحدى عشرة سنة، إحدى النوافذ المهمة التى تحمل أصوات كثير من الأدباء والكتاب العرب، إلى اقلراء خاصة فى البلاد الغربية. وتحتوى صفحات المجلة على كثير من الإبداعات التى كتبها أصحابها المهاجرون إلى العواصم الأوربية منذ سنين. وكمْ هم العرب المغتربون فى مختلف القارات متخذين من البلدان التى استقروا فيها أوطانًا بديلة، بعد أن زفرت وجودهم أوطانهم العربية المصابة بداء الاستبداد بكل أبعاده السياسية والاجتماعية والفكرية. وربما يمثل



ذلك الملمح الأساسى لما حملته لنا الاغتراب الأدبى.

والعدد الأخير الذى صدر منذ أيام يتضمن باقة من القصائد للشعراء العراقيين أمثال **مظفر النواب**، **ولميعة عباس عمارة**، والأردنى **وسام هاشم**، والسورى **كريم جواد**، فضلاً عن كتاب القصة أمثال الجزائرى **زهور ونيس**، والعراقية **سميرة المانع**، والإماراتى **عبد الإله عبد القادر**، والكويتية **فاطمة يوسف العلى**، بالإضافة إلى الأدباء الذين يعيشون فى أوروبا أمثال **عصام الباشا**، **وهاجر القحطانى**، وسلام **عبود** **وقصى الشيخ عسكر**، **وجمال مصطفى**، **وكريم عبيد**، مع عدد من المقالات **لإميل حبيبى** وللفنان المصرى **حسن سليمان**، والناقد **خلدون الشمعة**، **وحنظل الشيخ خزعل**.

والمتأمل لتلك الأعمال يرى أنها تنضح إما بالحنين إلى الوطن وسط جو الاغتراب والشعور به، سواء كان الكاتب يغترب.داخل وطنه اغترابًا مجازيًا أو معنويًا، أو أنه يعيش الاغتراب بأبعاده المادية الواقعية.

وربما كانت قصة أو الفصل من الرواية، الذى كتبته **سميرة المانع** بعنوان «الوصول إلى إسبانيا» يعبر بشكل مؤكد عن حالة الاغتراب، فالبطلة مسافرة، تصورها الكاتبة أثناء انتظارها على رصيف الميناء فى انتظار السفينة التى ستعبر بها البحر إلى إسبانيا، وهى تعيش حالة من الاحتياج أدت إلى أن تؤجر شقتها فى إسبانيا لكن المستأجر لم يدفع الإيجار لعدة شهور، وقد عزمت على مطالبة المستأجر بما عليه. وهى تعيش حالة الانتظار فى قلق، وتصف الكاتبة حالتها عندما أرادت أن تقضى حاجتها فى الميناء العربى، لكنه بصعوبة شديدة حدث هذا، حيث الأماكن قذرة مملوءة بالأوساخ والفضلات. يقطع وحدة البطل فى القصة أحد المسافرين العرب معها عندما يتعرف عليها، ويقطعان الوقت إلى أن يصلا إلى إسبانيا ويكون المكان الذى تريد أن تصل إليه بعيدًا بينما هما فى منتصف الليل. يعرض عليها قضاء ليلتها فى أحد البنسيونات القريبة الرخيصة. وفى الصباح لا يتركها إلا بعد أن يصل معها إلى الشقة ويقابلا معًا المستأجرة التى يفاجآن بأنها مغربية ومقيمة وحدها، ولديها طفلة رضيعة أنجبتها منذ أيام، وليس لديها أية أموال كى تدفعها، مما يجعل المغربى رفيق البطلة يطردها من الشقة، بينما تنتاب البطلة حالة تمزق بسبب أحوال المرأة المستأجرة التى جاءت إليها متحفزة من بلد آخر لتطالبها بما عليها.. وتتذكر المؤتمر الأخير الذى حضرته وكان معقودًا للدفاع عن المرأة وحقوقها وحريتها وإنصافها. وذلك ما جعلها تتساءل فى نفسها، هل كانت الحرية وبالاً على هذه الفتاة، بينما الفتاة المستأجرة تستنكر معاملتها لها قائلة فى نوع من اللوم المرير: حتى إسرائيل لا تفعل هذا....

والملاحظ أن عبارات القصة كتبت بعناية شديدة، وكانت علي درجة عالية من الحساسية عبّرت عن حال الشخصية فى تمزقاتها العديدة. والمعروف أنه من الصعب تقييم فصل من رواية تقييمًا متكاملاً. وتأتى قصيدة الشاعر الكبير **مظفر النواب** بعنوان المنفى كالحب لتصور حالة المنفي التي يعيشها الشاعر. وهي قصيدة فصحى على عكس ما يتوقع القارئ من **مظفر النواب**، والنفى فى القصيدة حالة متجددة لدى الشاعر فهو مزيج من النفى الإجبارى والنفى الاختيارى، بل إن النفى الذى كان إجباريًا فى حياة الشاعر أصبح نفيًا إختياريًا ومكونًا من مكونات الشاعر. والقصيدة غنية بالألفاظ الحادة المسنونة ذات المعانى الصادمة. ويقول:

الماخور يضىء وجوه الزانين
تعال نبلل وجهينا بالضوء
ولا تخجل يا حزنى.. أن تصبح زانيًا
يا قلبى يابن الشك.. أرض منى احزانى
تعبت بحمل التعبانين
تعبت ولم أصل المنفى
المنفى يمشى فى قلبى.. فى خطواتى.. فى أيامى
المنفى كالحب، يسافر فى كل قطار أركبه
فى كل العربات أراه.

كما تحمل صفحات العدد - أيضًا - مقالاً كتبه المصور المصرى **حسن سليمان** يحلل فيه قصيدة **مظفر النواب**، متواصلاً مع ما تطرحه القصيدة من معان مباشرة أو غير مباشرة، ومتوقفًا عند اللوحات التشكيلية التى حوتها القصيدة، فيعلن عن احتفائه بها، ويرى فيها نوعًا من العذوبة النابعة من الفيضان الجارف للانفعال النابع منها، كما عقد مقارنة بين قصيدة **مظفر النواب**، وأشعار الشاعر الإنجليزى **ديلان توماس**. كما يرى أن **مظفر النواب** لا يجلس أمام الورق ويكون غرضه كتابة قصيدة عظيمة. لكن القصيدة تأتى عبر رغبة حارقة فى صوغ رؤية شاملة للحياة، ينتزعها من تجربة حية.

ومن المقالات المهمة - أيضًا - مقال الراحل **إميل حبيبى** بعنوان «مهمات المثقف العربى فى المرحلة الراهنة»، وهو نص محاضرة ألقاها **إميل** فى لندن فى نادى الكوفة الأدبى، يقدم فيها نوعًا من النقد الذاتى الموضوعى لسيرته حيث عاش فى فلسطين التى نكبت فى ١٩٤٨ ولم يتركها حتى مات عام ١٩٩٦. ويبين أن المواقف الشفونية الضيقة لم تستطع أن تأخذه، بمثل ما لم تستطع أن تأخذه المغامرات القومية. وشكل مع أفراد قلائل ما سمى - فى ذلك الوقت - عصبة التحرر الوطنى، التى تحولت إلى الحزب الشيوعى الإسرائيلى، الذى ضم كثيرًا من العرب، مع كثير من اليهود غير العنصريين. وكما يقول - إميل - إنه أدرك ساعتها أن ثمة مؤامرة بمشاركة عربية استهدفت إجلاء أكثر ما يمكن إجلاؤه من الفلسطينيين عن بلادهم. وفى رأيه أن هذه المؤامرة فشلت بقدر عدد العرب الفلسطينيين الذين استطاعوا البقاء فى بلادهم.

ومن مقالات العدد أيضًا - المقال الذى كتبه **خلدون الشمعة** بعنوان «هل ثمة علاقة بين الشك الديكارتى والشك عند طه حسين». ولقد كتب **خلدون** ذلك المقال بمناسبة احتفال الدوائر العلمية والفلسفية فى فرنسا بالذكرى الأربعمائة لميلاد الفيلسوف الفرنسى **رينيه ديكارت**.

ويرى الكاتب فى المقال أن الوقت قد حان لمراجعة فكرة أن **طه حسين** اعتمد مسبقًا منهج الشك الديكارتى فى كتابه «الشعر الجاهلى» حيث يرى أن ثمة تناقضًا بين تلك الفكرة التى شاعت لدى الأكاديميين والكتاب وبين قول **طه حسين** نفسه: إنه اتبع منهج **ديكارت** الذى يرى أن على الباحث أن يتحرر من كل شئ كان يعلمه من قبل وأن يستقبل موضوعه خالى الذهن مما قيل فيه خلوًا تامًا...

ويرى **خلدون الشمعة** أن ذلك التناقض أو الخطأ فى فهم الأكاديميين والكتاب يرجع إلى جهلهم بمناهج التفكير الفلسفى.

وباختصار، تعتبر مجلة الاغتراب الأدبى بصفحاتها المحدودة وغير المبالغ فى إخراجها صحفيًا من المجلات شديدة الأهمية، والتى تعيش اللحظة الراهنة فى حياتنا الثقافية عبر نظرة كتابها المقيمين بالخارج، فهى نظرة متأملة لدواخلنا من الخارج، بعكس المجلات والدوريات المختلفة التى تصدر فى العواصم العربية، وجلها مجلات تشرف عليها وزارات الثقافة، مما يقيدها بالملابسات والعوامل المؤثرة النابعة من الظروف الموضوعية لكل مجلة بحسب تحريرها ومدى استقلاله عن تلك الظروف، التى نعلم مدى القيود التى تتسربل بها تلك المجلات. فهى بحق نافذة مضيئة ومؤثرة للغاية، وتسجل الكثير عبر أقلام محرريها.

الشعر:

تصلنا من شهر إلى آخر بعض الرسائل التى تفيض بالعتاب - وأحيانا بالغضب - بسبب التعليق على ما حملته إلينا هذه الرسائل من قصائد، والتنبيه على ما فيها من عيوب وأخطاء، ونحن لانود أن نهمل الرد على هذه الرسائل العاتبة الغاضبة، فهى فى النهاية تشير إلى متابعة دائبة وتدل على سعى متواصل من أجل الفهم والتعلم، وسنقف عند نموذج واحد من هذه الرسائل، للصديقة **اسماء زاهية سعيد** التى كنا قد علقنا على ما أرسلته إلينا على أنه شعر فى العدد الماضى، ضمن تعليقنا على أعمال أخرى لزملاء لها وزميلات، فقلنا إن هذه الأعمال قد لا تخلو من روح شعرية، ولكن ينقصها أن تتجسد فى لغة شعرية وتتخلص من الأخطاء العروضية والنحوية، فإذا بالصديقة **اسماء** ترسل إلينا طالبة أن ننشر بعض كتاباتها ونحتكم إلى قراء (ديوان الأصدقاء)، وهى تقول فى مطلع الرسالة: «أرسلت إليكم بخواطرى للمرة الأولى حتى أعرف حكمكم عليها... ولكن فوجئت بهذا النقد الذى كاد يحرق كل مشاعرى، رغم انه قد سبق لى أن نشرت جزءا من خواطرى فى بعض المجلات الأخرى..». والحق اننا مع الصديقة **اسماء** فى أن ما أرسلته ليس إلا مجرد (خواطر) لاعلاقة لها بالشعر، واظنها فى حاجة إلى من يصدقها القول، لا إلى من يجاملها ويتغاضى عن أخطائها، فهى تقول فى خواطرها الجديدة (محبوبى... انظر.. الليل يلوح لنا فى صمت، ويأتى الفجر (بأعيوننا) وحبى لك كما شئت ، أحسست معك أننى طير فى الفضاء حلقت، وملامح وجهك مشرقة كأنك ربيع قد جئت إلى آخر هذا الكلام الذى يتدرج تحت بند الخواطر المسجوعة، ونحن لا نتكلم هنا عن غياب الوزن فحسب، فهناك روح شعرية يمكن أن تتحقق على الرغم من غياب الوزن، وفى هذا العدد من (ديوان الأصدقاء) مثال على ذلك للشاعرة **لمياء ابو الدهب** فى قصيدتها النثرية (تضاريس العشق والصمت)، وليت صديقتنا **اسماء** تواظب على قراءة ديوان الأصدقاء، فضلا عن دواوين كبار الشعراء بالطبع، لكى تتعلم الفرق بين القصيدة والخاطرة.

ديوان الأصدقاء

بهاء الأحرف زينتها

احمدقرنى شحاته (سنورس - الفيوم)

يطلع من عينيك الحرف
وتمرح فى الأرض الأسماء
هذا حرف التاء
تندفع البنت إلى قوقعة الريح
تفرغ أعضائى فى غرفتها
تلتف الساق مع الساق
ويضخ البيت الفرحة فى شريان الحائط
هل عادت كل الأشياء لبهجتها ...؟!
كانت تخرج فرق الأعضاء المقطوعة من معطفها
حتى أفراس السيرك
وتعود فتحبك حولى خطتها
نزعت من كفى الحرف
وأرخت كل (سنين) الغربة فوق يدى
بيوتا من طين
ودماء حديث الليل على الجدران
كانت تخلع كل مفاتنها
يفتتن الشجر العاقر
عاد الماء لضحته...؟!!
وأنا كيف عصيت الريح؟!!
وذهبت بكامل قدراتى للنهر
لما أشعلت بداياتى وبقيت كصحراء خربة

- ٢ -

حم
هذا كبد الراء
اطلق فىّ ملائكة الوحى وأدفع عجلاتى
لسؤال الباء عن اللام الغائبة
عن الدال الساقطة على مائدة السين
أخرج من رحم الجيم
ذكراً ارقب أنثى
تولد من ضلع الطاء الموصولة بجمال الفاء
ضمينى يامن تخرج فىّ بكامل أحرفها
بنتاً صافية
وجعلت مداد الأحرف زينتها
وصفاء الأشياء بهاء أنوثتها
لغة تحمل أشجار التوت إليها
وأنا منتصر بالريح
معتصم بالأحرف من سطوتها
كانت راء الريح تراودنى عن نفسى
قال الحرف: إنى نزهتك عن طين الأرض ورافعك إلىّ
قلت: فزودنى
قال الحرف: وجاعلك إمام الأحرف وبهاء التنقيط
قلت: فهذا قرة عين لى..

من قصيدة :

تضاريس العشق والصمت

لمياء أبو الديب (صدفا - اسيوط)

(١) ظمأ يرسم السراب فوق الجلود
صدق يستحلف الزهر أن يزور
خرائب الروح
فاتساع البحر لم يمنع الموج عن مصادقة الشطوط

(٢) ثقيل هو الحزن لكنه يمضى
ولا يبقى منه إلاتضاريس الطعنة

تحت أنامل واهنة
(٣) ينتحى القلب جانبا
ليستريح

(٤) فإذا المكان يفيض بالغربة
قربك مفاجأة
حضورك مفاجأة
غيابك مفاجأة
لكنها أبدا خيانتك
لم تكن مفاجأة

(٥) الدهشة مصلوبة
على حدقات استحلتها المرارة

●

رسالة إلى أبى

رمضان الأسوانى (كوم امبو)

هذى حياتى يا أبى
تمضى هموماً فى هموم
فعلام انت تلومنى
بالله رفقاً لا تلم
قد كنت أحلم أننى
ابنى قصوراً بالغيوم
وأعود يوماً علنى
ساصير صوتاً فى وجوم

مازلت أحلم ثم أحلم بالحياة
فالدهر بحر فيه نلتمس النجاة
ابنى من الآمال بيتا فى الخيال
متعدد الشرفات تسحرنى رباه
فأرى عيون الناس تهمس بالذى
واروه عنى خلف قضبان الشفاه
يتضاحكون ويشتفون شماته
لأننى شيدت قصرى من مياه

يقــتــرح صــديقنا مـصطفى عوض من مدينة نصر، الإعلان عن مسابقة لكتاب القصة من الشباب؛ بهدف دعم الأصوات الجديدة، كما يقــول. وهـى فكرة جـيــدة بلاشك، ولكننا للأسف لانستطيع تنفيذها فى الوقت الحــالى؛ لأن مــا يصلنا من نصـوص - بدون مسابقة - يحتـاج إلى عدد كـبـير من المتـخـصـصـين لفحصه وتقييمه، وهذا غير متاح لنا، ونحن نتمنى أن يكون فى قدرتنا على الأقل أن نرد برسائل شخصية على كثير من الأصدقاء الذين لا نستطيع مناقشتهم هنا للأسباب التى يعرفها الجميع.

وقـد يظن بعض الأصـدقـاء أننا نتعمد الإشارة إلى إنتاجهم بهدف التقليل من قـيـمـة هذا الإنتـاج، ولكن الحـقـيـقـة هى أننا نجـمـع الأخطاء المتشابهة ونختار بعض القصص كنمـــاذج وقـــعت فى هذه الأخطاء، ويكون حـديثنا مـوجــهـا ليس إلى صـاحب القصة وحده، وإنما كذلك للآخرين الذين نتوقع أن يراجعوا ما أرسلوه إلينا، حـتـى لايتكرر الخطأ مـرة أخرى... وكم من مـرة قلنا هذا الكلام... وها نحن نقوله مرة أخرى، وخــذ مــثــلا هذا الصــديق الذى نـاقـشناه فى عــدد ســابق ولمسنا بإيجـاز أخطاءه اللـغـوية فكتب إلينا يقول:

«... أنا لا أكـتب دراما إذاعـيـة من الحياة وأغرب القضايا وهذا مالا تلتــفت إليـــه إنى أكــتب كلمـــات وأحداث بها معـانى وأفكار أعمق بكثير من الحروف والأفعال».

فمـاذا نقول لهذا الصديق الذى أوهمتنا رسـالته الرقيقة أنه يحسن بنا الظن؟

وكنا قـد نبـهناه لبـعض الأخطاء فـاعـتذر بأنه لم يراجع القـصـة بعد كـتـابتـهـا على الكمـبـيـوتر... ولكن رسـالتـه هذه مكتـوبة بخط يده فـمـا الذى جعله ينسى مـراجعة جملة مثل هذه «تمثل كل قـصـة من القـصـتـين قطـاع عـــــرضـى» أو «لماذا لـم ينادى» أو «واعطى هنا مـثـــال هام» أو «لابـد أن يكون الحـــدث حــتـــمـى» أو «كم أنك أوريت جمل»..وغير ذلك كثير.

المشكلة التى تغـــيـب عن هذا الصــديق وغــيــره هـى أن الأفكار العميقة لانصل إليها فى فن الكتابة إلا من خـلال «الحـروف والأفـعـال» لأنه ليس هناك وسيلة أخرى لكشف هذه الأفكار العميقة.

الصديق محب فهيم عطية - بورسعيد:

لاتظن أننا نهمل القـصـص التى ترسلهـا بدأب تحـسـد عليـه، ونحـن نقــرؤها بعناية، ولكن لعلك تقـبـل نصـيحتنا أن لاتسرف فى الكتـابة؛ نقصـد أنك لابد أن تفكر كثيراً قبل أن ترسل إلينا مـا كـتـبـتـه، وربما

يقودك التفكير إلى مراجعة ماتكتب ونحن فى انتظار ما تكتبه وفق هذا الشرط لنسعد بنشره لك.

الصديق رمضان عبد العال محمد - ابوالنمرس - جيزة

قرأنا قصتك «شتات» التى أعدت إرسالها لنا، وقد شجعنا على قراءتها أنها خالية من الأخطاء، ولا تظن كما يظن البعض - أو الكثيرون - أن هذه الميزة هينة، فالواقع أننا - وغيرنا - نستمر فى القراءة إذا كان النص بريئاً من الخطأ، ولا تصدق من يقول لك: وماذا يحدث إذا أخطأت فى «النحوى»؟ هكذا يقول، ولاحظ السماجة وثقل الظل، وهو لا يعرف أنه إذا أخطأ فى اللغة فقد قتل نصه قتلا.

ولكن موضوع قصتك لم يتح لنا نشرها، فهو كلام عام يغنى بعضه عن بعض، ونحن ننتظر منك قصة جديدة.

●

الغبار

نجوى يونس - القاهرة

لم تكن هذه هى المرة الأولى التى تذهب فيها للكشف عند ذلك الطبيب، فقد اعتادت الذهاب إليه أسبوعيا على مدار الأشهر الثلاثة الأخيرة... وكانت فى كل مرة تبحث عن الرفيق الذى سيشاركها آلامها وتأتمنه على نفسها حتى العودة لبيتها... منذ سنوات اختارت العيش بمفردها .. تمردت على التقاليد.. على المألوف... لكنها الآن تتجرع الندم مع كل قطرة دواء تنزل جوفها لتحميها من آلامها.. فشل الأطباء فى معرفة سر الآلام التى تعاودها بين لحظة وأخرى...

.بعد أن فحصها الطبيب بدا على ملامحه القلق والإشفاق وحاول استبقاءها ... لكنها رفضت.. نزلت ودموعها تحجب عنها ضوء النهار.... تحجب عنها الحياة.. برفقتها تلك الصديقة الحميمة التى لم تتخل عنها على مدار سنوات غربتها... عندما تركت قريتها وأبت الرجوع إليها بعد انتهاء دراستها بالمدينة. نظرت الصديقة لسامية، فشعرت وكأنها تراها لأول مرة. أهكذا وصل الحال بفاتنة الجامعة وسالبة عقول من يقترب منها بذكائها وسحر حديثها... كان طموحها يجوب الآفاق وتطلعاتها لا شاطئ لها... رفضت الخنوع والحياة تحت الأقدام خشية العاصفة... كانت قصة البنفسجة الطموح التى دفعت حياتها ثمنا لحياتها فى وهج الشمس، غير عابئة بتلك الرياح التى أودت بها.. راضية ميتة العلا على الموت تحت أقدام البشر. ترى كم غيرت فى حياتها أصداء تلك الأقصوصة البريئة .. لكنها لم تصل للعلا الذى اشرأبت بعنقها إليه... ألقت بنفسها فى خضم الحياة... ولم تحتط من الأمواج العالية ولا وحشية الأسماك... حتى أنهكتها الحروب، والبحث عن حياة لم تجد تفاصيلها إلا فى خيالها ... أفاقت الصديقة على صوت ارتطام سامية بالأرض... حاولت الصراخ... لم يسعفها صوتها ... كادت أن تلحق بها.. فالآلام قد عاودت صديقتها بصورة أشد... ولم تستطع حتى النهوض ثانية... كانت تتشبث بالأرض... تحتضن

ترابها... علها تجد حنانا أضناها البحث عنه ... فإذا بيد تسألها النهوض... تحتويها.... تستشعر دفئا يسرى فى جسدها... تلمست فى نظراته الحانية الحياة التى خاصمتها سنوات وسنوات ... ووسط ذهول الصديقة ولهفتها على صديقتها... حاولت سؤاله عن نفسه... عن مقصده... لماذا توقف وحاول المساعدة... رغم الكثيرين الذين لم يعيراهما حتى الرثاء؟ لم يجب.. كان مهموما بإزالة الشوائب التى علقت بسامية من أثر الوقوع لكنها كانت تستشعر أنه يزيل عنها هموما وآلاما التصقت بها دهرا طويلا.. ذكر لها أنه على معرفة وثيقة بها.. كان لوقع كلماته أثر كبير فى نفسها، فدبت روح جديدة فى نفسها تحاملت ورفعت عينيها لترى ملامحه تتوسلها الحقيقة فلم تر غير ابتسامة تحمل من الحب مقدار ما تحمل من الغموض.. ربت على كتفها .. نعم لا أعرفك... ولكن السنا جميعا تظلنا سماء واحدة ولغة واحدة... السنا بشرا؟...

ساعدها على الوقوف ثانية وإيقاف سيارة أجرة تقلها وصديقتها... ابتسم لها... وعندما حاولت عيناها التقاط صورة له لم تر إلا الغبار الذى أثارته سيارته.

●

فصل

مصطفى عوض ـ مدينة نصر

١ ـ ناظر المدرسة، مؤسسها ومقدم برامج اللغة العربية بالتليفزيون:.

رفعت رأسى عندما فاجأنى بريق خاتمه الذهب، فطاشت صفعته على ذقنى، أخرجنى من أمام الطابور، وبعد صعوده استدعانى غاضباً فكيف لا أغنى «بلادى» مع باقى المدرسة سألنى عن وظيفة أبى، أخبرته... فصرفنى بهدوء، دون أن يعتذر...

٢ ـ رئيس اتحاد طلبة المدرسة، مقدم الإذاعة بصوته العريض وأسلوبه الخطابى تم فصله بعد أن أحرق ـ ومعه اثنين أو ثلاثة آخرين ـ سيارة الناظر زوجته غالبا، الفيات، «الحمد لله» فالسيارة المرسيدس غائبة منذ أسبوع. تذكرت حديثه عن (عدم صلاحية) المعلمين، عند اجتماعنا، دللت إحداهن بذكر مدرسة تاريخ لا تحدثهن سوى عن ذكريات خطابها واحدا واحدا، فأضاف إنه رآها تشاهد أحد الطلبة يظهر لآخر عورته. سألته بنت عن معنى العورة، فانبرى متفاصحاً «عورة الرجل من سرته إلى ركبته..إلخ..إلخ»

٣ ـ صديقى الذى أحبه كثيراً، يصغرنى بخمسة أيام، يسكن مع رئيس اتحاد الطلبة فى نفس الفصل (٩/٣):.

نصحنى معاتبا الا أغضب أبى، فهم دائما يعرفون أكثر منا، دلل على ذلك بأن والده منعه من تلبية دعوة زميله (رئيس الاتحاد) لرؤية شريط فيديو، وأنه كان من الممكن إذا ذهب أن يقتنع بأن الناظر كافر ويشارك فى إحراق سيارته، ويضيع مستقبله.

٤ ـ أنا، نائب أمين الفصل، لم أرشح نفسى أمامه ـ الباقون أيضا ـ لأنه قريبى وشعبيته هائلة ، ودق الجرس قبل عد الأصوات، فضغطت موظفة الانتخابات الكومتين بين أصابعها ثم رفعت كومة غريمى وانصرفت ، صرخ مهللا، رفضت وأعامل نفسى على اننى نائب الأمين:

ذهبت للناظر اشكو له «بعد إغلاق فصل ٩/٣ تكدسوا لدينا، فتجاوز فصلنا السبعين» كان لديه ضيوف فصرخ فى وجهى «لايوجد فصل هنا يبلغ السبعين، عندما تريد عرض مشكلتك لا تدنسها بالكذب، ولا تدلل بهذه الوقاحة على بيتك، ساحل مشكلتكم، لكنى سأرفض بعد ذلك أن يلتحق أى أحد بمدرستى، هكذا، دون تدقيق...»

٥ ـ وكيلة المدرسة، اسمها فايقة، عيناها نصف مسبلتين دائما، صوتها منخفض، سمينة فلا تلحق بالمترو:

عندما ذهبنا إليها قبل الناظر، رجتنا أن نعرض عليه ما نريد بذوق ولا داعى لذكر التفاصيل، بعد الفسحة جاءت فصلنا، عدت الطلبة، أحصت الغائبين، قالت إن العدد سبعون، فنفى بعض الواقفين مؤكدين أن هناك واحدا ينقص، لكنهم لاينكرونه، سكتت فتكلم المدرس، وقال إنه لا يستطيع تأدية وظيفته بين هذا العدد، هزت راسها وتدحرجت دون كلمة أخرى، أخبرتهم بما فعلت مع الناظر والمدرس يستزيدنى ويضحك معهم...

* * خمسة قرارات لم تكتب وتنفذ: تم إلغاء الإذاعة وقف نشاط اتحاد الطلبة، عدم التساهل مع مخالفى الزى أو المهملين فيه، فصل من تجاوز أيام الغياب والاكتفاء بالفترة الماضية كعقوبة لفصل ٩/٣، العفو عنهم وإعادة فتح الفصل بعد اعتذارهم واحدا واحدا...

●

ثمن الحب

«رسالة من قطة إلي حبيبها»

وفاء رضوان ـ المنصورة

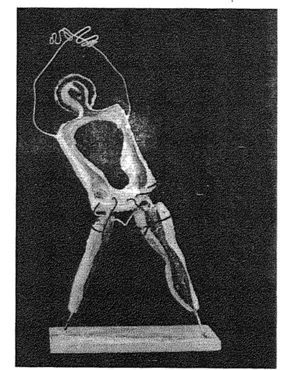
آه.. لا سيدى.. ماعدت أحتمل.. خذ.. هذا ثمن الحب.. لم هذه الدهشة؟.. وهذا العجب؟... الست القائل فى إحدى رواياتك إن الحب اغلى ما فى الوجود؟.. إذن خذ.. هذا قلبى.. الا يكفيك ثمنا للحب؟.. أو تظن بقولى كذباً أو نفاقاً؟.. لم لا تصدق؟... اقسم لك أن ذلك الشىء الصغير الذى تنظر إليه الآن مع رسالتى هو قلبى... قلبى الذى ما خفق منذ أن رآك إلا بحبك .. وما تمنى العيش إلا من أجلك.. قلبى هذا الذى بين يدك الآن.. والذى أعرف أنك تنظر إليه فى عدم اكتراث.. وبلا أدنى اهتمام.. ذاق من الإذلال فى حبك... وتجرع من كئوس العذاب فى هواك حتى الثمالة.. وإن كان أسعدنى بحبك زماناً.. فقد أدمانى وعذبنى أزمانًا.. قلبى هذا يا حبيبى

كان عليلا.. أشد القلوب مرضا... حتى ازددت نحولا... وازدادت حالتى سوءًا بإعراضك ونأيك.. حتى أشفقت علىّ صاحبتى التى كنت الازمها كظلها عندما علمت بمرضى... أجرت لى بعض الفحوص .. علمت منها أن الداء فى قلبى ... والمرض مستوطن فى أعماقه... فأجروا لى عملية نزع للقلب العليل... وزراعة لقلب جديد ... تصور .. لقد نزعوا منى قلبى بحبه رغما عنى.. من قال لهم إنى أريد الحياة؟..

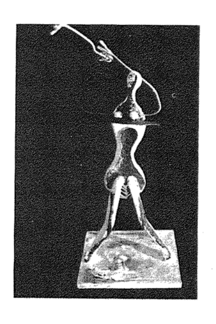
من قال لهم ذلك؟.. كيف أحب بقلبين ياسيدى؟.. أأعيش بقلب وأحب بآخر؟.. بل أحب بالاثنين ياسيدى..

لقد سرت الدماء فى القلب الجديد معلنة أن حبى أقوى من تغيير قلوب أو إجراء عمليات... هاتفة أنهم والله لو وضعوا بدل القلب حجراً لأنطق حبى الحجر... ولأصهره وأذابه فى هواك.. لكن ما آلمنى حقا هو معرفتى أن صاحبتى هى الأخرى تحبك ياسيدى.. يا إلهى... لكأنها كانت تعرف أنى أحبك فانتزعت القلب منى ليبقى حبها أبديًا؟... إذن خذ... هذا قلبى يا مالكا إياه والله ما أخرجه من جسدى إلا عذابه من أجلك ... وهلاكه فى حبك..

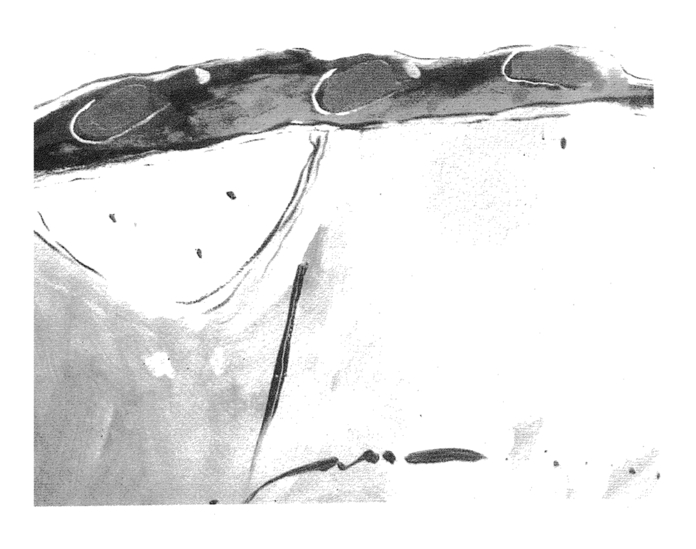




تبدو هذه المنحوتات الطيعة التى تقف بحيوية وثقة فى الفضاء، مجسدة لمغامرات الفنان النحّات **جمال عبد الناصر** فى حواره المستمر مع تراث فن النحت، ونحن نرى هنا كيف أنه نجح فى استعارة الأشكال الإنسيابية لبعض الآلات الموسيقية لكى يضيف بعدًا جديدًا إلى إيقاعية الجسد الإنسانى.







هذه اللوحة للفنان **فاروق حسنى**
من معرضه الأخير المقام الآن فى قاعة أكسترا بالزمالك

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

